

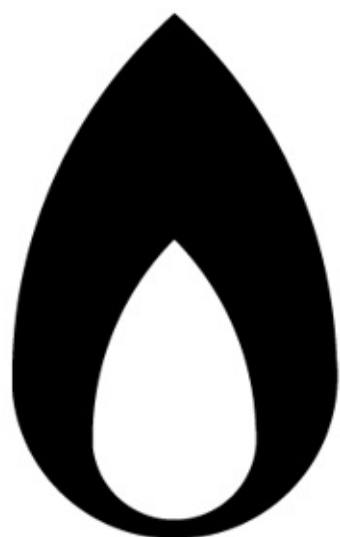
LÁMPARAS DE MIL BUJÍAS

Fotografía y arte en América
Latina desde 1839

Elena Rosauero
y Juanita Solano
Editoras



editorialfoc



editorial**foc**

En Editorial Foc nos mueve la convicción de que la literatura sólo sucede contigo, así que queremos agradecerte que hayas decidido compartir tu tiempo de lectura con nosotros. Deseamos que encuentres en esta obra todo aquello que nos impulsó a editarla y que, cuando llegue la última página, te apetezca recomendarla y saber más de nosotros y nuestros títulos. Te esperamos en www.editorialfoc.me. Gracias por leer.

Por lo demás nos reservamos todos los derechos y prohibimos cualquier tipo de reproducción, completa o parcial, de la obra sin la autorización de los titulares del copyright que, con mucho gusto, te contestarán en info@editorialfoc.me.

ISBN: 978-84-15634-48-5

© Autores VVAA, 2018

© Editorial Foc S.L, 2018

Diseño de Cubierta: Noémie Coignus

Imagen de Cubierta: Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Lámparas de mil bujías:
fotografía y arte en América Latina
desde 1839

Edición a cargo de:

Elena Rosauero

Juanita Solano

Lámparas de mil bujías: fotografía y arte en América Latina desde 1839

Elena Rosauo y Juanita Solano (editoras)

Índice

Introducción

Primera sección:

Andrea Cuarterolo: «Pequeña historia de la fotografía como espectáculo»

María Fernanda Domínguez: «Excursiones daguerrianas en Jamaica: espacio público y emancipación en las imágenes de Adolphe Duperly»

Esther Gabara: «Fotografía, vanguardia y modernidad»

Segunda sección:

Juanita Solano: «*Souvenir du Mexique*: Manuel Álvarez Bravo y la invención de la fotografía surrealista-documental»

Jorge Latorre y Ana Balda: «Neobarroco fotográfico. Martín Chambi y sus maestros arequipeños»

Michel Otayek: «Del reportaje periodístico a la rebelión contra el arte: las vidas múltiples de *El iluminado*, de Kati Horna»

Iliana Cepero: «Mitologías y realidades (los 60 y 70 en la fotografía cubana)»

Tercera sección:

Laura González Flores: «Más allá del índice. La transformación de lo fotográfico en México, 1978-2010»

Natalia Fortuny: «Signo de (nuestro) tiempo. Fotografía, historia y dispositivos visuales a partir de la obra de Gabriel Valansi»

Montserrat Rojas: «Transición y postransición en la fotografía chilena contemporánea»

Lámparas de mil bujías:

Fotografía y arte en América Latina desde 1839

Elena Rosauero y Juanita Solano (editoras)

«Cuando todo lo que se llamaba arte quedó paralítico, encendió el fotógrafo su lámpara de mil bujías, y poco a poco el papel sensible absorbió la negrura de algunos objetos de uso. Había descubierto el alcance de un relámpago virgen y delicado, más importante que todas las constelaciones que se ofrecen al solaz de nuestros ojos.»

Tristan Tzara (1922)

El estudio de la historia de la fotografía en América Latina es, aún hoy, incipiente, y los pocos proyectos dedicados a este tema han tendido a enfatizar el carácter documental de la práctica.¹ Sin embargo, al igual que en el resto del mundo, desde la muy temprana llegada de la fotografía a la región, fotógrafos y artistas debatieron y produjeron imágenes que ponían en cuestión la idea del carácter puramente indicial de la fotografía, al tiempo que buscaron inscribirla en el campo del arte y validarla como un innovador y moderno modo de producción estética. Este libro ofrece al lector una compilación de textos que revisan casos específicos en los que dichos

debates se hayan llevado a cabo desde el siglo XIX hasta el presente.

La llegada de la fotografía al continente americano se registra tan temprano como en diciembre de 1839 en la Ciudad de México, tan sólo cinco meses después del anuncio oficial de su descubrimiento emitido por el director del observatorio de París, el científico Dominique François Arago ante la Academia de las Ciencias y la Academia de Bellas Artes de París (Debroise, 1994: 25). Sin embargo, esta «llegada» a México en 1839 de uno de los más revolucionarios inventos del siglo XIX es cuestionable, pues como Boris Kossoy ha documentado, dicho invento también se produjo en el continente americano: para 1833, el francés radicado en Brasil Hercule Florence había desarrollado un procedimiento que permitía capturar imágenes por medio de una cámara oscura y plasmarlas sobre papel sensibilizado con nitrato de plata (Kossoy, 2011). Florence denominó tempranamente el descubrimiento *photographie*, término posteriormente acuñado por John Herschel después del «descubrimiento oficial» de Arago. Sin embargo, más allá de pensar el hecho como un «descubrimiento americano», nos interesa plantear estos acontecimientos históricos como sintomáticos de un medio que se dispersa por primera vez a

gran velocidad y a una escala eminentemente global.

El pictorialismo, por ejemplo, considerado por muchos el primer movimiento fotográfico internacional, formó parte de la producción visual latinoamericana con una fuerte presencia adaptándose a las particularidades de cada país como, por ejemplo, a través del paisaje en Perú, o por medio de la fotografía de estudio en Colombia (Penhall, 2001: 156-161; Billeter, 1998: 21). Aunque este movimiento nació primero en Inglaterra y después se consolidó en los Estados Unidos, su estética se extendió a través del continente americano, donde fue apropiada y transformada, apuntalando así su propio lenguaje. Más allá del debate en torno a si la fotografía era o no un arte en sí misma, la gramática pictorialista, caracterizada por la imitación consciente de una estética pictórica, se insertó en el campo fotográfico latinoamericano como el lenguaje más apropiado para crear fotografías que buscaban elevar el estatus puramente documental de la imagen. De hecho, algunos fotógrafos abrieron sus estudios en conjunto con pintores, colaborando estrechamente con ellos y borrando así aún más las fronteras entre los dos medios. Tal es el caso de los hermanos Melitón y Horacio Marino Rodríguez, quienes abrieron su taller de fotografía y pintura junto al pintor Francisco Antonio

Cano en Medellín, Colombia, o el del fotógrafo ecuatoriano Carlos Endara, quien decidió emprender carrera en la fotografía junto al pintor Epifanio Garay en Panamá. En este escenario, nos preguntamos: ¿cómo se relacionaba la producción fotográfica de esta temprana etapa con aquello que pasaba en el resto del mundo? ¿De dónde y cómo llegaba el imaginario visual predominante a los artistas latinoamericanos? ¿En qué medida se incorporaron, modificaron y/o apropiaron estas tendencias?

Aunque durante la primera mitad del siglo XX la mayoría de los fotógrafos optaron por la reportería gráfica y la fotografía documental, impulsados en gran parte por el ambiente político y social que se vivía en la región, hubo quienes se comprometieron con proyectos artísticos, elevándolos a los más altos niveles de producción, como es el caso de Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti o Kati Horna en México, Geraldo de Barros y Thomas Farkas en Brasil, o Leo Matiz en Colombia, por citar sólo algunos ejemplos. Tan temprano como en 1931, Salvador Novo, escritor mexicano y miembro del grupo Los Contemporáneos, escribió un ensayo para la inauguración de la exposición del fotógrafo experimental Agustín Jiménez en la Sala de Arte en la Ciudad de México, titulado *El arte de la*

fotografía, en donde abogaba por la consideración del nuevo medio como un arte. En este ensayo, posteriormente publicado en la revista *Contemporáneos*, Novo definía la fotografía como «la hija pródiga de las bellas artes», la cual estaba siendo «relegada al último rincón del valor artístico», y se preguntaba si ésta podría «llegar a producir un conjunto de líneas, de formas significativas relacionadas de un modo tal que a propio tiempo que no nos recuerden nada visto y nos susciten, sin embargo, la emoción estética» (Novo, 1931: 165-172).

Las palabras de Novo preceden una de las líneas más consolidadas en la construcción de la historia de la fotografía como campo en general: aquella promovida primero por Beaumont Newhall y después por John Szarkowski, curadores de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).² Desde su posición, Newhall defendió una interpretación de la historia de la fotografía bajo los parámetros de la historia del arte mediante el uso de conceptos como «gran maestro», o de estilos definidos por sus autores. En otras palabras, una historia de la fotografía que se oponía a las ideas revolucionarias de Walter Benjamin quien, por esa misma época, vio en la fotografía un medio capaz de desprenderse precisamente del valor de culto adjudicado a las obras de arte.³

El vocabulario formal que Salvador Novo anhelaba desde la Ciudad de México se consolidó rápidamente no sólo gracias al discurso promovido por los curadores del MoMA, sino también por medio de la práctica de los fotógrafos mismos y la fácil circulación del medio a través de la cultura impresa. De esta manera, se conformó un lenguaje capaz de determinar con precisión las características intrínsecas de la fotografía: encuadre, profundidad de campo, exposición, punto de vista, foco, etc. Una vez consolidada la gramática de lo fotográfico, los fotógrafos modernos se alejaron de la idea de la imitación de la pintura, en favor de una exploración de las cualidades características de la fotografía.

El ejemplo emblemático del fotógrafo-artista moderno latinoamericano lo encarna el mexicano Manuel Álvarez Bravo, quien dedicó su carrera a construir una imagen basada en la noción artística, situándose únicamente en contadas ocasiones en el campo de lo documental, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos. Álvarez Bravo mostraba sus fotografías en galerías y museos de arte junto a grandes maestros internacionales como Cartier-Bresson y Walker Evans, en lugar de publicarlas en periódicos y revistas como material

documental e informativo. El esfuerzo de Álvarez Bravo por diferenciar su producción no tuvo que ver con el carácter temático de las imágenes, sino más bien con los espacios de circulación y difusión de las mismas.

Cuando en 1964 John Szarkowski organiza la exposición «The Photographer's Eye», acompañada por un catálogo homónimo, definió las características de la fotografía moderna tanto a nivel visual como discursivo. Sin embargo, la aproximación de Szarkowski fue plenamente eurocéntrica. La producción fotográfica latinoamericana no cabía en su discurso formalista, quizá no sólo debido a la diversidad de temáticas, en algunos casos alejadas de la tradición euroamericana, sino, sobre todo, debido a la deficiente circulación de estas imágenes en los circuitos artísticos dentro y fuera de América Latina. No por casualidad, el único fotógrafo no occidental incluido en la muestra de Szarkowski fue Manuel Álvarez Bravo. Aunque en América Latina siempre ha habido fotógrafos interesados en explorar lo formal o estético, la urgente realidad socioeconómica y política de la región a lo largo del siglo XX ha fomentado el trabajo de líneas con tintes más políticos y sociales desde la fotografía, que han tenido en la prensa su canal privilegiado; además, la simple necesidad de sobrevivir

como fotógrafos ha llevado a muchos de ellos a tener que dedicarse casi exclusivamente al ámbito más comercial de esta práctica.

En 1978, en la Ciudad de México, se organiza el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Este evento fue quizá uno de los primeros momentos en los que fotógrafos de toda la región tuvieron la oportunidad de reunirse, debatir y ver el trabajo de sus colegas de primera mano. Aunque generalmente se habla de América Latina como una unidad coherente, la realidad es que, aún hoy, el contacto entre países dentro del continente es más bien fragmentario. La vasta y compleja geografía de la región ha hecho que la comunicación entre naciones aparentemente cercanas sea más bien escasa. Por eso resultaron tan fructíferos e interesantes, durante el primer Coloquio, los diálogos que se establecieron entre la producción fotográfica de lugares tan disímiles como Venezuela y Argentina, o El Salvador y Chile.

El coloquio del 78 estuvo acompañado de una muestra que viajó a Europa al año siguiente. En la recepción de estas imágenes en el viejo continente se destaca la descripción de las fotografías de los latinoamericanos como de «contenido

político», lo cual las posicionaba inmediatamente en oposición a la llamada «fotografía artística» (Meyer, 1981: 11). Esta anécdota nos muestra cómo la inscripción en el mundo del arte de la fotografía de autor producida en América Latina llevó un mayor esfuerzo puesto que, al ser el medio dependiente de la realidad que circunscribe al fotógrafo, el entorno social, político y económico reclamaba su presencia en la fotografía, y así las imágenes de los fotógrafos latinoamericanos han sido generalmente leídas en clave social, aun cuando lo que primara en ellas fuera un interés estético.

Por eso mismo, existe una tendencia hacia lo narrativo o discursivo en la fotografía moderna latinoamericana, una característica que parecía incomodar a los centros hegemónicos del mundo del arte. Sin embargo, los debates suscitados en el primer Coloquio y los sucesivos fueron de vital importancia para la consolidación del campo en América Latina, al lograr que, de alguna manera, dichas características se asumieran como propias en lugar de descartarlas por no encajar en el discurso eurocentrista. Entonces, la fotografía más social o política que se realiza en el continente desde los años setenta y ochenta no enfatizó únicamente en el carácter documental, sino que se le reconoció el valor estético y comenzó a ser inscrita en el campo

de lo artístico. Es así como fotógrafos de la talla de Lourdes Grobet, Gory, Paolo Gasparini y el mismo Pedro Meyer entraron a formar parte del canon fotográfico en América Latina.

El debate en torno a si la fotografía es o no arte es hoy prácticamente irrelevante, pues la contemporaneidad artística —con su pluralidad de medios, multiplicidad de imágenes y discursos, y su incesante producción— da cabida prácticamente a cualquier manifestación. No se trata ya de una fotografía netamente creativa, utilitaria o documental, sino de una fotografía que está atravesada por las artes visuales, es decir, que no es pura ni autónoma, sino más bien una combinación de muchas prácticas en donde lo fotográfico no se define ya ni siquiera por las características propias del medio, sino por su capacidad de perforar la producción a través del pensamiento teórico planteado por la fotografía misma. En la actualidad se desarrollan numerosos proyectos artísticos en los que la fotografía ya no es meramente un medio físico o un objeto de investigación, sino que, más bien, estos proyectos utilizan o se apropian de planteamientos teóricos que se desprenden de lo fotográfico. Antes de la popularización de la fotografía digital, la esencialización del medio a su estatus de índice, de huella, hizo que este cambiara de estatus y se transformara en un objeto

teórico mediante el cual fue posible analizar y entender otros campos en relación a sí mismo (Krauss, 2002: 14). Con el advenimiento de la fotografía digital, dicho espacio teórico se expandió, cuestionando incluso los preceptos que alguna vez se consideraron ontológicamente fotográficos: el índice, el negativo, la reproducibilidad, etc. En este sentido, la fotografía funciona como una herramienta para pensar teóricamente el objeto arte y no sólo como un medio más para su producción. Bajo estos preceptos, el trabajo de artistas-fotógrafos tan diversos como Fernando Brito o Rosana Paulino, entre otros muchos, merece una profunda revisión crítica y sistemática.

Por cuestiones de metodología, este proyecto está dedicado exclusivamente a artistas-fotógrafos o fotógrafos-artistas para los que el medio fotográfico se encuentra en el centro de su producción. No hemos incluido artistas que utilizan la fotografía solamente como registro de sus obras, ni tampoco artistas que hayan utilizado el medio esporádicamente para la creación de alguna pieza particular, sino, por el contrario, artistas que piensan a través del medio, artistas para quienes la materialidad y la conceptualización de lo fotográfico se ha convertido en un elemento central de su práctica estética.

Vale la pena aclarar también que bajo ninguna circunstancia proponemos que la producción artística es el único o más interesante objetivo del medio fotográfico. En el sentido más amplio, la fotografía ejerce un papel de suma importancia en el campo de lo social tejiendo redes de personas, creando sentido sobre la existencia humana, capturando la memoria o simplemente ampliando la experiencia visual para aproximarse a otras realidades y temporalidades. La fotografía documental o de carácter personal no ocupan un lugar menos importante que el de la fotografía artística dentro una ilusoria jerarquía de lo fotográfico. Al enfocarnos en la fotografía artística buscamos proponer el campo del arte como un lugar de reflexión crítica mediante la cual se hacen visibles las funciones y fortalezas de la fotografía, así como sus propias debilidades.

El libro se organiza en tres secciones: la primera parte plantea la conformación y legitimación de la fotografía como campo artístico, en tensión y relación tanto con los avances tecnológicos durante el siglo XIX y principios del XX como con un incipiente *lenguaje* fotográfico aparentemente vanguardista; la segunda explora la revisión de figuras paradigmáticas dentro de ese campo durante la modernidad; y finalmente, la tercera examina un recuento de algunos escenarios, teorías y poéticas

contemporáneas fundamentales para entender la fotografía como arte hoy en día.

La primera sección, además de plantear la conformación del campo, aborda algunos de los usos y circulaciones de las imágenes fotográficas desde sus comienzos a mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Andrea Cuarterolo, en su texto titulado «Pequeña historia de la fotografía como espectáculo», cuestiona el hecho de que la historiografía clásica ha tendido a minimizar las capacidades espectaculares de la fotografía, analizándola esencialmente desde sus características documentales, pero sin vincularla con los variados espectáculos, basados en la producción de ilusiones, que dominaron gran parte del divertimento popular durante el siglo XIX. La autora propone trazar algunos principios fundamentales para pensar una historia de la fotografía como espectáculo, poniendo el foco en la producción fotográfica circulante en América Latina entre fines del siglo XIX y principios del XX, producción que analiza bajo el prisma de ese potencial ilusionista, asimilado más tarde por el cine, a partir de cuatro ejes principales: la puesta en escena, las «atracciones», la búsqueda de movimiento y el emergente montaje narrativo. A continuación, el capítulo de María Fernanda Domínguez, «Excursiones daguerrianas en

Jamaica», analiza la representación del espacio público en Jamaica después de la emancipación de los esclavos a través de la obra de Adolphe Duperly, más específicamente su álbum *Excursiones daguerrianas* de la isla de Jamaica realizado en torno a 1844. El texto de Domínguez revisa el contexto de producción y las implicaciones locales que tiene la representación de dicho espacio público en estas imágenes. Al ser estas últimas el resultado de una combinación entre el aspecto documental proveído por el daguerrotipo y la ficción insertada por los litógrafos, estas imágenes replantean el entendimiento del espacio público bajo una nueva perspectiva. Esta primera sección se cierra con el texto de Esther Gabara titulado «Fotografía, vanguardia y modernidad». La autora plantea que, puesto que la fotografía parece, a primera vista, disfrutar una afinidad obvia y directa con los enfoques dominantes de la modernidad, es lógico concluir que la fotografía, más que cualquier otro medio, visibiliza la estrecha conexión entre las vanguardias y la modernidad. Sin embargo, Gabara problematiza en este capítulo el hecho de que la invención de una nueva tecnología no garantiza per se su conversión en un ícono de la modernidad o su contribución al lenguaje estético de la modernidad. Este texto, por tanto,

enlaza y discute muchas de las cuestiones que se plantean en los dos siguientes secciones.

La segunda parte aborda la revisión de algunos maestros e iconos de la fotografía moderna durante el siglo XX. Juanita Solano, en su artículo «Souvenir du Mexique», revisa la obra del conocido fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo y su compleja relación con el Surrealismo. La autora propone que, aunque el fotógrafo nunca tuvo intenciones de realizar obra que se alineara con los objetivos del grupo de vanguardia europeo, una serie de circunstancias, dentro de las que se encuentran la exposición que compartió con Cartier-Bresson en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, la exposición *Anti-Graphic Photographs* en la galería Julien Levy de Nueva York, y la inclusión de sus fotografías en la revista *Dyn* de Wolfgang Paalen —aparte de la apropiación de su obra por parte de André Breton— llevaron a la interpretación de su obra bajo éstos términos. Por su parte, Jorge Latorre y Ana Balda, en «Neobarroco fotográfico», recuperan la trayectoria de Martín Chambi. Los autores plantean que la naturaleza abierta de la obra artística del peruano contribuye a que esté siendo constantemente reinterpretada según las perspectivas de la recepción y las metodologías dominantes en cada generación de

críticos. En el contexto decolonial en el que nos movemos hoy, reclaman Latorre y Balda, es pertinente hacer una lectura de Chambi que tenga en cuenta el permanente barroquismo latinoamericano, que funde la herencia indígena con la colonial. Continúa la sección con un texto de Michel Otaýek titulado «Del reportaje periodístico a la rebelión contra el arte», en el que el autor estudia un reportaje fotográfico sobre el Manicomio Central de Mixcoac, o «La Castañeda», a las afueras de la Ciudad de México, realizado por Kati Horna en 1944. En el retrato, titulado *El Iluminado* y publicado en el semanario ilustrado mexicano *Nosotros*, Horna fotografía a uno de los pacientes reclusos en la entonces superpoblada institución. Otaýek examina la rica historia de circulación de la imagen, una de las más reconocidas dentro del corpus de la fotógrafa, poniendo particular atención a los cambios en el significado de la imagen según su contexto y espacio de circulación. El autor propone que su puesta en escena como objeto artístico en la exhibición colectiva *Los Hartos* (organizada en 1961 por Mathias Goeritz en la Galería Antonio Souza) supuso una crítica del sistema contemporáneo de producción y comercialización de arte basada en un cuestionamiento de la esencia ontológica de la fotografía. Finalmente, Iliana Cepero, en su texto «Mitologías

y realidades», plantea que la Revolución cubana debe su enorme popularidad, en gran medida, a la producción fotográfica generada en las décadas de los sesenta y setenta: en medio de la Guerra Fría, imágenes icónicas de los líderes revolucionarios, de las concentraciones populares, del pueblo uniformado y aguerrido y del sacrificio laboral, transmitieron al mundo un mensaje optimista y utópico sobre la posibilidad de realizar proyectos emancipatorios eficaces desde la periferia y el subdesarrollo. Cepero expone cómo estas fotografías, que tenían como referentes el fotoperiodismo norteamericano, la fotografía de moda y la publicidad, ejercieron un impacto en la conformación de arquetipos revolucionarios en Latinoamérica, y explora tanto los aspectos simbólicos y estéticos de esta iconografía como sus orígenes periodísticos, su uso propagandístico y su conversión final en artefacto comercial y artístico.

La tercera sección reúne tres textos que plantean algunas teorías poéticas y políticas de la fotografía contemporánea dentro del mundo del arte. En «Más allá del índice», Laura González Flores analiza el periodo de 1978 a 2010, en el que la fotografía mexicana sufre un profundo proceso de transformación. La autora describe el desplazamiento de una

fotografía moderna (el índice como noción ontológica y fundamento de su praxis social, la «fotografía-documento») hacia una estética posmoderna que provoca la inclusión de la conciencia de la autoría, la escritura y la acción del otro (la «fotografía-expresión») en la fotografía. En los últimos años, plantea González Flores, este desplazamiento de la fotografía hacia la expresión la hace aparecer no como un género aparte, sino absolutamente subsumida en el arte contemporáneo, siendo incluso una de sus estrategias estéticas centrales. Por su parte, Natalia Fortuny se pregunta, en «Signo de (nuestro) tiempo», qué puede decir un artefacto fotográfico acerca de la historia y de la guerra, a través del análisis de la trayectoria del argentino Gabriel Valansi, quien ha desarrollado una obra que se compone de fotografías y otras complejas producciones visuales que entrelazan la historia, la violencia y lo bélico. La Trilogía de la Guerra de Valansi traza un recorrido autoral desde la fotografía analógica hacia un formato que prefigura la textura pixelada de su obra posterior. A partir de la exploración de estas obras, Fortuny reflexiona en torno a las relaciones entre lo fotográfico, el arte contemporáneo y la historia. Por último, Montserrat Rojas, en su capítulo titulado «Transición y postransición en la fotografía chilena contemporánea», expone

cómo la fotografía en Chile tiene su mayor despliegue, ebullición y circulación entre los años 1982 y 1990, convirtiéndose así en un frente de resistencia política ante la dictadura. Estas imágenes, que muestran la represión y cotidianidad de un periodo oscuro y violento en la historia chilena como es la dictadura de 1973 a 1989, se convierten en las últimas décadas —en palabras de Rojas— en una fuerza para combatir y luchar contra la represión, retratando un país que comenzaba a movilizarse sin miedo ante las políticas del horror establecidas.

Los textos aquí reunidos contribuyen al desarrollo del campo de la historia de la fotografía, tanto pasada como presente, en América Latina. Pero, como venimos señalando, de la historia de la fotografía en su relación e interconexión más estrecha con el mundo del arte, es decir, dejando a un lado el carácter puramente indicial de lo fotográfico y empujando la práctica fotográfica más allá de sus límites objetuales, miméticos y documentales. Los capítulos que siguen nos hablan del desarrollo, conformación, legitimación y expansión del campo de lo fotográfico en su devenir histórico, hasta ser validado como el innovador e ilimitado modo de producción estética que es hoy.

Bibliografía

Billeter, E. (1998). *A Song To Reality: Latin American Photography, 1860-1993*, Lunwerg, Barcelona.

Debroise, O. (2005). *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona.

Kossoy, B. (2011). *Hercule Florence: el descubrimiento de la fotografía en Brasil*, INAH, Ciudad de México.

Krauss, R. (2002). «Introducción», en *Lo fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona.

Meyer, P. (1981). «Palabras de presentación», en *Hecho en Latinoamérica 2*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Fondo Nacional para actividades sociales, Ciudad de México.

Novo, S. (1931). «El arte de la fotografía», en *Contemporáneos 9*, Ciudad de México.

Penhall, M. (2001). «El pictorialismo en los Andes», en Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (eds.), *La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía, Perú, 1842-1942*, Museo de Arte y Fundación Telefónica, Lima.

Primera sección

Pequeña historia de la fotografía como espectáculo

Andrea Cuarterolo¹

Resumen: La historiografía clásica ha tendido a minimizar las capacidades espectaculares de la fotografía analizándola desde sus características documentales o artísticas, pero sin vincularla en absoluto con los variados espectáculos basados en la producción de ilusiones, que dominaron gran parte del divertimento popular durante el siglo XIX. En este ensayo proponemos trazar algunos principios fundamentales para pensar una historia de la fotografía como espectáculo. Focalizándonos en la producción fotográfica circulante en América Latina entre fines del siglo XIX y principios del XX, la analizaremos bajo el prisma de ese potencial ilusionista, asimilado más tarde por el cine, a partir de cuatro ejes principales: la puesta en escena, las «atracciones», la búsqueda de movimiento y el emergente montaje narrativo.

Palabras clave: fotografía y espectáculo, atracciones, puesta en escena, series fotográficas, ensayos de movimiento.

Abstract: Classic historiography has tended to minimize the spectacular capability of photography, analyzing it either from its documentary or artistic features, without even relating it to the various shows based on the production of illusion that formed part of the popular amusement of 19th century society. This essay intends to lay down some of the fundamental principles of the history of photography as spectacle. By focusing on the photographic production circulating in Latin America during the turn of the century, the essay proposes to analyze it from the point of view of its illusionist potential, later absorbed by cinema, as from four different perspectives: the *mise en scène*, the «attractions», the search of movement and the emergence of narrative montage.

Keywords: photography and spectacle, attractions, *mise en scène*, photographic series, studies of movement.

Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de jardín invernal está en ella un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos esos trópicos almohadonados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero sobremanera grande, con ala ancha, tal el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano les ha sido determinado.

Walter Benjamin (1989: 71-72)

La historiografía clásica ha tendido a minimizar sistemáticamente las capacidades espectaculares de la fotografía analizándola desde sus potencialidades documentales, o artísticas, pero sin vincularla en absoluto con los variados espectáculos basados en la producción de ilusiones, que dominaron gran parte del divertimento popular durante el siglo XIX. Sin embargo, aún en su más perfecta expresión documental, esa mágica relación especular que la imagen fotográfica entablaba con el mundo real tuvo en los orígenes del medio la capacidad de asombrar y maravillar a los más

incrédulos espectadores. Ese potencial espectacular, presente ya en los primeros daguerrotipos, encontró de hecho una temprana veta comercial en el mercado fotográfico decimonónico y fue explotado, acrecentado y diversificado por los profesionales de la época a través de la incorporación de una serie de elementos que, en muchos casos, se convirtieron luego en una parte integral del espectáculo cinematográfico. En efecto, entre la amplia y variada producción fotográfica circulante en Latinoamérica durante el siglo XIX es posible encontrar desde ficciones comercializadas en serie que incorporaban novedosas estrategias de montaje hasta tempranos ensayos de reproducción del movimiento y técnicas asociadas luego al «cine de atracciones»,² como el coloreado, los trucajes o la estereoscopia. En este ensayo proponemos trazar algunos principios fundamentales para pensar una historia alternativa del medio que permita abordar esa ecléctica producción fotográfica no ya desde sus capacidades documentales o artísticas, sino desde el prisma de ese potencial espectacular. Para ello, nos centraremos en cuatro ejes fundamentales que, como veremos, serán luego retomados, reconfigurados y plenamente explotados por el cine: la puesta en escena, las atracciones, la búsqueda de movimiento y el

emergente montaje narrativo.

1. La puesta en escena. Elementos espectaculares en el retrato de estudio

La mentalidad burguesa en el siglo XIX estaba atravesada por una nueva concepción de la realidad: el realismo. En el plano de la creación estética, esto se tradujo en la búsqueda de una representación fiel de la naturaleza y del hombre, y de una objetividad visual que evitara toda idealización o interpretación. Las exigencias de fidelidad, exactitud y legitimidad que proponía esta corriente artística se vieron colmadas como nunca con el naciente arte fotográfico. Con un campo artístico aún en formación, las manifestaciones de oposición a la fotografía, que enfrentaron en Europa a pintores y daguerrotipistas, fueron escasas en Latinoamérica, y la novedosa técnica fue acogida con entusiasmo por la sociedad vernácula, que alabó su perfección icónica y su potente verosimilitud. William Ivins sostiene que «el siglo XIX comenzó por creer que lo que era razonable era verdadero y terminaría por creer que lo que veía sobre una foto era lo verdadero» (1969: 94). En efecto, en la mentalidad de la sociedad decimonónica, fotografía y realidad

se convirtieron pronto en los dos integrantes de una relación simbiótica en la que cada uno de los componentes sólo adquiría pleno sentido en referencia al otro. Sin embargo, ese potencial de manipulación presente en toda imagen mecánica que hoy, en plena era digital, se nos aparece de forma tan evidente, no estuvo en absoluto ausente de estas primeras experiencias fotográficas. Esa confianza ciega en la verdad de lo representado alentó inmediatamente nuevas utilizaciones de la imagen que introdujeron la posibilidad de una novedosa relación: la de fotografía y construcción. Como lo refleja la cita de Walter Benjamin incluida al inicio, esto fue válido aún para un género como el retrato, fundado por entonces en una absoluta lógica de mimesis y verdad.

Lejos de la instantaneidad de las imágenes actuales, los retratos al daguerrotipo implicaban largos tiempos de exposición que, hacia 1844, oscilaban entre veinte segundos y el minuto y medio, dependiendo de las condiciones de luz. Esto significaba que eran ante todo posados y planificados de antemano de acuerdo a los modos de ver, las expectativas y las motivaciones conscientes o inconscientes no sólo de fotógrafos y sujetos, sino también de la sociedad misma en la que fueron creados. El retrato fotográfico se convirtió, entonces, en el

medio más perfecto para que las élites vernáculas —las únicas que podían pagar el elevado precio de los primeros daguerrotipos— inmortalizaran sus conquistas para las generaciones futuras. Mediante una cuidadosa y controlada puesta en escena, el fotógrafo lograba una representación homogénea y uniforme que normalizaba la presencia de los retratados en una serie de pautas establecidas de acuerdo a un nuevo orden visual burgués.

Una de las marcas de clase más utilizadas en las primeras fotografías fue la vestimenta. No existen prácticamente ejemplos en la región —al menos en la etapa del daguerrotipo— en la que los sujetos posen sin sus mejores ropas de domingo. El vestuario, siempre impecable, era fundamental para componer el personaje que el retratado estaba representando y, por ello, este fue un elemento al que se dio especial atención. Las joyas eran otro componente infaltable, y uno que los fotógrafos se empeñaron en destacar, por ejemplo, con aceites dorados que las realzaban y les daban brillo ([Imagen 1](#)).³

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el vestuario se convirtió también en un elemento integral del retrato de tipos y costumbres, un nuevo género fotográfico que ganó inmensa

popularidad con la irrupción de la fotografía sobre papel ([Imagen 2](#)).⁴ Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus «exóticas» colonias, estas imágenes pronto se convirtieron en artículos de moda demandados también por la burguesía local, que los coleccionaba e intercambiaba con asiduidad. Si en el retrato de estudio la vestimenta funcionaba como un símbolo de estatus, en la fotografía de tipos y costumbres esta se volvió un elemento altamente codificado, que con frecuencia era exagerado o directamente construido para responder a un estereotipo fijado de antemano. «Más que documentar o proveer datos sobre las identidades de individuos particulares, [estas imágenes] mostraban a los individuos como una secuencia ordenada de tipos y categorías propias de una población o nación» (Poole, 2004: 45). A través de la repetición de gestos, elementos escenográficos y vestuario, este género creó un canon visual estereotipado gauchos, negros, indígenas, inmigrantes ([Imagen 3](#)),⁵ que sería retomado y gozaría de una renovada productividad con el advenimiento del cine.

La escenografía fue otra de las variables fundamentales de la puesta en escena del retrato de estudio. Las galerías fotográficas estaban ambientadas a la manera de un salón

burgués y disponían de una gran variedad de objetos, reales y de utilería, que servían para recrear la intimidad de un hogar de clase alta de la época ([Imagen 4](#)).⁶ Mediante una acumulación de columnas, balaustradas, cortinados, sillones, mesas ornamentadas y otros elementos de alto valor simbólico, como libros, álbumes fotográficos, instrumentos musicales o armas de fuego, los fotógrafos de la época crearon el armazón teatral en el que el retratado pondría en escena a su personaje. Sin embargo, esos ostentosos muebles y refinados adornos presentes en los retratos decimonónicos de la región, muchas veces traídos por los mismos fotógrafos desde sus países de origen, o importados de Europa a través de los catálogos fotográficos, poco tenían que ver con los interiores típicos de las casas latinoamericanas. Respondían, en cambio, al gusto europeizado de las élites locales, que mediante estas fotografías copiaban las modas del Viejo Continente.

La presencia de telones pintados fue un elemento clave del arreglo escenográfico ([Imagen 5](#)).⁷ En un principio, el uso de estos fondos fue una manera de jerarquizar el arte fotográfico acercándolo a la tradición pictórica burguesa. Sin embargo, estos enormes telones pintados que permitían aislar al modelo de la monótona realidad del estudio y crear una escena

apropiada a la narrativa imaginada por el sujeto y por el propio fotógrafo pronto se convirtieron en una parte integral del retrato. Eran frecuentes los motivos arquitectónicos realistas que, en combinación con los objetos escenográficos más comunes de los estudios fotográficos, contribuían a una fusión verosímil de fondo y figura ([Imagen 6](#))⁸. Sin embargo, la mayoría de los fondos pintados creaban una dislocación espacial y algunas veces incluso temporal, que permitía al sujeto insertarse en un nuevo contexto, generalmente extraño o irreal. Por ejemplo, eran comunes las representaciones de distintas formas idealizadas de paisaje que enfatizaban la belleza, el exotismo o la opulencia de una vista urbana o pastoril, y contrastaban fuertemente con los pesados muebles de madera de los *ateliers*, e incluso con las formales vestimentas de los sujetos representados ([Imagen 7](#)).⁹ A veces la ilusión presentada era tan descabellada que obligaba al retratado a transformar su propia imagen para insertarse en la fantasía propuesta por ese contexto imaginario ([Imagen 8](#)).¹⁰ James Wyman (1997) ha sugerido que los fondos pintados emergían de espectáculos en boga en el siglo XIX como el panorama o el diorama, y no es extraño, por tanto, que muchos de ellos representaran expresiones de movilidad, simbolizadas en medios de transporte como trenes, barcos,

automóviles, bicicletas e incluso globos aerostáticos.

La utilización de telones pintados, que comenzó tímidamente con el daguerrotipo, se volvió extremadamente popular hacia 1860 con la irrupción de la foto sobre papel, al punto de que los fotógrafos los promocionaban en sus avisos como un valor adicional para sus estudios. Muchos de estos profesionales habían sido inicialmente pintores, y no fue inusual, por tanto, que ellos mismos confeccionaran sus propios telones, sobre todo en las primeras décadas del medio, cuando el mercado fotográfico era aún pequeño, o en zonas alejadas de los grandes centros urbanos, donde era más difícil acceder al material importado. Aunque en un principio la mayor parte de los fondos pintados imitaban los motivos de los grandes estudios europeos, que gozaban de gran popularidad entre las clases acomodadas, hacia fines del siglo XIX, comenzaron a incorporarse también los temas nacionales que introducían al sujeto en un ambiente local, frecuentemente saturado de referencias simbólicas, que sólo adquirirían pleno sentido en el marco de la cultura de origen ([Imagen 9](#)).¹¹

El tercer elemento fundamental de la puesta en escena del retrato de estudio fue la pose. En su acepción más general, la

pose puede ser considerada como la forma en la que el sujeto responde a la presencia implícita de un observador. Imitando una determinada imagen mental, o asumiendo una personalidad imaginaria y proyectándola en el cuerpo o en la gestualidad, el retratado se convertía por un momento en una imagen congelada. Como sucedió en el caso de los telones pintados, las poses fotográficas imitaron en un principio a las pictóricas en un intento por acercar este nuevo lenguaje a las artes ya legitimadas. Pero si en la pintura la pose podía ser corregida y mejorada fácilmente por el artista, en la fotografía esto era mucho más difícil, pues era necesario inmovilizar al sujeto con incómodos apoyacabezas que endurecían y estatizaban los gestos. La postura del modelo debía ser entonces cuidadosamente planificada y ensayada de antemano, de acuerdo a las expectativas conjuntas de sujeto y fotógrafo. Fulya Ertem (2006) sugiere que existe una fuerte conexión entre fotografía y teatro en estas tempranas imágenes, que acerca a la pose a una suerte de mímica. Partiendo de los escritos de Denis Diderot sobre el trabajo actoral, la autora propone repensar el concepto de representación desde su tradicional enfoque mimético, y sostiene que representar no es imitar, sino hacer presente. El actor, como el retratado, no

reproduce gestos ajenos, sino que presenta o construye un personaje.

Desde épocas muy tempranas, la pose, la mímica y las expresiones faciales fueron asimismo elementos claves del retrato científico, otro género fotográfico que irrumpió con fuerza durante los primeros años del medio. La fe con que la sociedad de la época aceptó la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad, y el desarrollo, por esta época, de pseudociencias como la frenología, la fisiognomía o el lombrosianismo, que creían en la posibilidad de identificar rasgos psicológicos o intelectuales a partir del análisis del rostro y la expresión humana, hicieron que esta técnica se convirtiera en un instrumento insuperable para la investigación científica. Hacia 1852, el médico francés Guillaume Duchenne de Boulogne, pionero en el empleo de la electricidad como instrumento de experimentación psicológica, fue uno de los primeros en realizar fotografías mostrando las expresiones faciales provocadas por la estimulación eléctrica en sus pacientes ([Imagen 10](#))¹² para ilustrar su libro Mecanismo de la fisonomía humana (1862).

Más célebres aun son las imágenes del doctor Jean-Martin

Charcot, que desde el año 1862 desarrollaba revolucionarias investigaciones sobre la histeria femenina en el hospital parisino de la Salpêtrière. Las fotografías de las pacientes allí internadas fueron parte integral de su proyecto epistemológico, y contribuyeron no sólo a documentar, sino más bien a recrear la noción de histeria desarrollada y «puesta en escena» por este médico en sus célebres conferencias ([Imagen 11](#)).¹³ Charcot codificó los síntomas de esta enfermedad descomponiéndolos en una serie de etapas y gestos precisos que se convirtieron en una suerte de modelo de actuación para las mismas pacientes que, partiendo de estas imágenes, reactuaban su patología una y otra vez en las multitudinarias disertaciones semanales del médico francés. Georgina Torello (2006) sugiere que el estilo actoral de las grandes divas del cine silente europeo deriva sólo parcialmente de su experiencia teatral, pues tiene también un claro referente en esta iconografía científica decimonónica. Según la autora, las numerosas fotografías que ilustraban los estudios de Charcot se difundieron rápidamente por Europa, y entre el público de sus conferencias había célebres actrices, como Sarah Bernhardt, que acudían asiduamente en busca de modelos para sus personajes históricos.

Ya sea que fueran utilizadas como parte de la puesta en

escena del retrato de estudio o como elemento integral del retrato médico, psiquiátrico, criminológico o etnográfico, las actitudes corporales, los gestos, las poses y las expresiones faciales popularizadas, difundidas y con frecuencia exageradas por la fotografía decimonónica facilitaron la creación de tipos o identidades codificadas e involuntariamente contribuyeron a generar modelos de actuación para la naciente cinematografía que, al igual que la fotografía, debía servirse únicamente de lo visual para transmitir acciones, sensaciones o emociones.

2. La «fotografía de atracciones»: el uso de la imagen como «dispositivo de lo espectacular»

Frank Kessler (2003) sostiene que los primeros años del cine pueden dividirse en dos etapas caracterizadas por un diferente y particular funcionamiento del dispositivo cinematográfico. Por un lado, un primer periodo de novedad tecnológica, determinado por la emergencia del cine como «dispositivo espectacular», en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución propios de este medio constituyen la atracción principal del espectáculo fílmico. Por el otro, una segunda etapa caracterizada por un predominio del

cine como «dispositivo de lo espectacular», en el que las atracciones, materializadas en forma de trucajes, movimientos de cámara, montaje o puesta en escena, entre otros elementos, se convierten en el plato principal del espectáculo cinematográfico. Teniendo en cuenta esta idea, podemos plantear para la fotografía una periodización similar. En un principio, el realismo y la perfección icónica del proceso fotográfico fueron cualidades suficientes para maravillar a los potenciales consumidores, que asistían al estudio fotográfico casi como a un espectáculo de magia. Con el tiempo, sin embargo, fue necesario que lo representado en sí mismo se convirtiera en espectáculo. Hacia 1860, la irrupción de la foto sobre papel amplió el mercado fotográfico a nuevos sectores hasta entonces marginados. Los fotógrafos se encontraron, entonces, frente al desafío de atraer a este público renovado con nuevas técnicas e ideas que le devolvieran a la fotografía algo de su mágico estatus inicial. Podríamos hablar entonces de una «fotografía de atracciones» que precedió y anticipó al «cine de atracciones» y que, como veremos, compartió con él características técnicas, estéticas, temáticas e ideológicas. En efecto, al analizar gran parte de la producción de este periodo, podemos constatar que los primeros cineastas no hicieron más

que retomar ese interés por maravillar al espectador a través de las cualidades intrínsecas de la imagen, que ya estaba presente en sus antepasados fotográficos. Varias de las técnicas adoptadas por la fotografía durante la etapa precinematográfica buscaban explotar las potencialidades espectaculares del medio, acercándolo muchas veces a la ficción a través de una serie de procedimientos de manipulación, como la doble exposición, los juegos de espejo, el fotomontaje o los viñeteados, entre otros. La mayoría, sin embargo, tenía simplemente como objetivo perfeccionar el realismo de la imagen fotográfica, con la esperanza de renovar el asombro de los consumidores.

2.1. El color como atracción

Los primeros intentos por dotar de color a la superficie sensible se remontan a la temprana etapa del daguerrotipo. En un principio, como sucedería luego con el cine, la inexistencia de métodos químicos para reproducir el color obligó a los fotógrafos a recurrir a técnicas de iluminado o coloreado manual. Los retratos al daguerrotipo se pintaban con finísimos pinceles y luego se los cubría con una capa delgada de goma

arábiga en polvo. La iluminación a mano era una especialidad cara, pero apreciada por la clientela de la época. Se coloreaban las mejillas de las señoras y las niñas, la piel, los vestidos, las alhajas o ciertos objetos del decorado, como los manteles o los telones de fondo ([Imagen 12](#)).¹⁴ Con la aparición de la fotografía sobre papel y la popularización de formatos estandarizados como el de la *carte de visite*, que abarataron considerablemente los costos del retrato fotográfico y permitieron la realización masiva de copias a un precio razonable, esta técnica se hizo aún más popular y alcanzó nuevos niveles de sofisticación ([Imagen 13](#)).¹⁵ Pero el coloreado a mano tuvo su verdadero periodo de auge con el advenimiento de los procesos fotográficos más relacionados con el espectáculo, fundamentalmente la estereoscopia y la linterna mágica. Estas imágenes que, como veremos en el último apartado de este texto, estuvieron estrechamente ligadas a la construcción de ficciones en serie, fueron un terreno fecundo para la experimentación con el color. Entre los ejemplos más bellos de este tipo se destacan los *tissues*, manufacturados en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y rápidamente popularizados a nivel mundial gracias a la espectacularidad de sus efectos visuales. Inspirados en el

diorama de Daguerre, los *tissues* consistían básicamente en vistas estereoscópicas realizadas sobre papeles albuminados muy finos que a simple vista parecían ser de color blanco y negro pero que, al ser iluminadas por el dorso, adquirían mágicamente pleno color ([Imagen 14](#)).¹⁶ Para incrementar aún más su potencial ilusionista, en ocasiones se realizaban pequeñas perforaciones en los puntos correspondientes a las luces más altas (estrellas, faroles, llamas, etc.) para crear exquisitos efectos luminosos. Como sugiere Ray Zone, la técnica utilizada en los *tissues* preanunció muchos de los procedimientos visuales del cine, tales como el *dissolve* o las aceleraciones fotográficas (*time-lapse photography*), utilizadas por ejemplo para pasar rápidamente de una imagen diurna a una nocturna (2007: 20-21).

Asimismo, hacia mediados del siglo XIX, comenzaron a aparecer una serie de técnicas fotográficas que hicieron posible el coloreado químico pero monocromático de la imagen. Procedimientos como la copia al carbón, el cianotipo ([Imagen 15](#)),¹⁷ la goma bicromatada y otros similares pero menos difundidos en Latinoamérica, como la woodburytipia o el platinotipo, permitían obtener fotografías con un virado uniforme del color. Sin embargo, no fue hasta la aparición del

autocromo Lumière a principios del siglo XX cuando los fotógrafos pudieron reproducir químicamente en sus imágenes toda la riqueza de la paleta cromática ([Imagen 16](#)).¹⁸ Patentado en 1903 y lanzado al mercado en 1907, este fue verdaderamente el primer proceso viable de fotografía a color. El sistema sólo permitía realizar copias únicas y requería de prolongados tiempos de exposición, que lo hacían sumamente inadecuado para captar el movimiento. En 1932, sin embargo, se lanzó al mercado la película flexible *Filmcolor*, que permitió reemplazar las frágiles placas de vidrio. Luego aparecieron la *Ultra-fast Filmcolor* y la *Ultra-fast Lumicolor*, con emulsiones doce veces más rápidas que la original, que hicieron posible el registro de sujetos en movimiento. Louis Lumière intentó, entonces, aplicar el proceso autocromo al cine y realizó numerosos experimentos, en particular durante la Exhibición Internacional de París de 1937, que con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial quedaron finalmente trancos. En el cine, sin embargo, ya se había estado ensayando exitosamente, desde los mismos inicios del medio, con otros métodos de reproducción del color. Algunos de ellos, como los virados monocromáticos, resultaron ser visualmente muy similares a los de sus antepasados fotográficos y permitieron una cierta

estandarización y comercialización masiva del film coloreado. Así, tanto en la fotografía como en el cine, el color funcionó no sólo como una manera de dotar de mayor realismo a la imagen, sino también como un novedoso y efectivo recurso ilusionista, destinado a captar la atención del espectador.

2.2. La tridimensionalidad como atracción

En esencia una representación bidimensional de un sujeto, objeto o espacio tridimensional, la fotografía, al igual que el cine, buscó desde sus mismos orígenes recuperar esa tercera dimensión perdida. Los primeros ensayos en torno a este objetivo preceden incluso por varios años a la invención de este medio y fueron una parte integral de algunos de los espectáculos ópticos más difundidos durante el siglo XVIII y XIX. Los panoramas pictóricos, así como también los populares *peep shows*, utilizaban una combinación variable de perspectiva, espejos, lentes especiales y efectos luminosos para crear una ilusión de profundidad y volumen. Sin embargo, la verdadera revolución en este campo tuvo lugar gracias a Charles Wheatstone, un físico inglés que, basándose en los estudios ópticos de Euclides y Galileo, y en algunas de las ideas

de Leonardo Da Vinci sobre la visión binocular, ideó un aparato para reproducir imágenes en relieve. El estereoscopio, formalmente presentado al público en 1838, consistía en un dispositivo óptico provisto de dos espejos centrados a cuarenta y cinco grados, que reflejaba una imagen a la izquierda y a la derecha de cada ojo, produciendo un efecto de tridimensionalidad. No obstante, no fue hasta la invención de la fotografía en 1839 que este instrumento experimental pudo encontrar una utilización práctica e involuntariamente espectacular. En ese proceso fue fundamental la figura del físico escocés David Brewster, acérrimo competidor de Wheatstone, que perfeccionando algunas de las ideas de su rival, descubrió que al tomar dos fotografías ligeramente diferentes de una misma escena mediante una cámara de lentes gemelos situados a una distancia similar a la que separa a los ojos, se lograba un efecto de relieve si se las observaba con un dispositivo adecuado para fusionarlas. Hacia 1844, el físico introdujo un nuevo visor compacto, provisto de lentes de aumento y adecuado para visualizar daguerrotipos estereoscópicos. Uno de estos dispositivos le fue obsequiado a la reina Victoria durante la Exposición Universal de Londres de 1851, lo que supuso una inusitada publicidad para el invento. La demanda de estos

aparatos creció aceleradamente y los fotógrafos pronto encontraron una lucrativa veta comercial en la producción de retratos, imágenes eróticas y, en menor medida, de vistas estereoscópicas. La existencia de varios daguerrotipos de este tipo ([Imagen 17](#))¹⁹ en un ámbito comparativamente pobre y mucho más limitado comercialmente, como el latinoamericano, da cuenta de la gran popularidad que adquirió esta técnica en la sociedad de la época, aún en esta etapa temprana.

Sin embargo, la verdadera explosión del mercado estereoscópico se dio con la llegada de la fotografía en papel y con la intervención del escritor y poeta estadounidense Oliver Wendell Holmes, quien diseñó un visor económico, de formato abierto y fácil manipulación, que para fines del siglo XIX había conseguido una difusión doméstica sólo comparable a la de la televisión hoy. Durante este periodo, la temática más popular fueron las vistas. La estereoscopía fue concebida por la sociedad de la época como una forma de «visión perfecta», y las miles de vistas fotográficas de paisajes y tierras lejanas disponibles en el mercado convirtieron al medio en una suerte de dispositivo virtual para explorar el mundo. Millones de ojos ávidos se inclinaron entonces «sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito»

(Baudelaire, 1868: 259). Al igual que otros espectáculos visuales vigentes en el periodo, como los panoramas o las vistas de linterna mágica, la estereoscopia contribuyó a transmitir algunas de las sensaciones perceptivas del viaje, permitiendo trasladar al espectador promedio a lugares remotos, en una época en la que el turismo era todavía una actividad costosa, elitista y, en ciertos casos, también difícil y peligrosa. En poco tiempo, sin embargo, los géneros abordados se diversificaron enormemente incluyendo temáticas tan heterogéneas como la arquitectura, la imaginería erótica, la literatura, las guerras y los desastres naturales, las personalidades célebres ([Imagen 18](#)),²⁰ las expediciones, el teatro y los medios de transporte, entre muchas otras. Aún a simple vista, es posible constatar que la mayoría de estos tópicos fueron retomados y popularizados poco después por el cine. Como sugiere Annette Michelson:

El número de films producidos durante los primeros quince años del medio es infinitesimal comparado con el vasto número de vistas estereoscópicas y *cartes de visite* realizadas en el mismo periodo. Sin embargo, la similitud de los géneros principales de ambos medios es sorprendente, y ofrece una convincente evidencia de la relación de imitación que existió por bastante tiempo entre los cineastas y la industria fotográfica comercial (1989: 39).

La estereoscopía tuvo una era dorada entre las décadas de

1850 y 1870, pero luego de esa fecha experimentó un considerable periodo de declive debido a una confluencia compleja de factores, entre los que se encontraban la inevitable saturación del mercado, el aburrimiento de los consumidores, la falta de una estandarización en los formatos de las vistas, que muchas veces las hacían inutilizables para gran número de visores domésticos, y el crecimiento de la fotografía amateur, que desvió el interés de los aficionados hacia otros procesos y técnicas. Hacia 1890, sin embargo, la técnica gozó de un inusual renacimiento que duró por lo menos hasta 1914 y que superó en importancia a su primer periodo de auge. Fue fundamental en este proceso la emergencia de nuevas compañías productoras, como la Underwood & Underwood o la Keystone Views Company, que adoptaron novedosos métodos de publicidad, venta y distribución, llegando a mercados inexplorados en todo el mundo. Estas empresas enviaron corresponsales a Latinoamérica ([Imagen 19](#))²¹ para producir vistas estereoscópicas que luego se comercializaron no sólo a nivel regional, sino global. La técnica fue practicada también por numerosos fotógrafos locales, que iniciaron una exitosa comercialización en serie de vistas de actualidades que, en varios sentidos, funcionó como un antecedente de la prensa

ilustrada, cuyo periodo de eclosión en Latinoamérica tendría lugar hacia la última década del siglo XIX.

La fotografía estereoscópica, en tanto técnica fundada en un carácter corporal o anatómico del espectador (la visión binocular), que requería necesariamente de dispositivos de visualización especiales, inauguró un nuevo proceso perceptivo que involucraba simultáneamente a los ojos y al cuerpo. Como sugiere Jonathan Crary, la estereoscopía sumergía al espectador en una nueva inmediatez corporalizada de sensaciones, y «el cuerpo, que había sido un término neutral o invisible de la visión, se convertía ahora en la fuente de conocimiento del observador» (1992: 150). Esta respuesta activa, incluso física, del espectador que demandaban las técnicas estereoscópicas se convertiría, luego, en un elemento integral de la cinematografía de atracciones, que retomaría varias de las búsquedas iniciadas por la fotografía intentando explotar las mismas sensaciones de profundidad y perspectiva.

2.3. Más allá del realismo. Las manipulaciones de la imagen como atracción

Los múltiples ensayos para dotar de color y tridimensionalidad a

la imagen buscaban maravillar al espectador a través de un perfeccionamiento de las capacidades miméticas del medio. Sin embargo, como adelantamos al inicio de este apartado, otra gran parte de los recursos espectaculares adoptados por la fotografía en este periodo se basaba en una serie de manipulaciones e intervenciones concretas sobre la imagen que, lejos de proponer una representación fiel de la realidad, la acercaban a la ficción, preanunciando toda una serie de procedimientos y técnicas que serían retomados luego por el cine.

El primer plano fue algo infrecuente durante los primeros años de la fotografía. A las limitaciones tecnológicas propias del dispositivo se sumaba el deseo, muy vigente por ese periodo, de acercar al nuevo medio a las artes legitimadas, donde las fragmentaciones y ampliaciones extremas del cuerpo resultaban todavía inconcebibles. La importancia que la sociedad decimonónica daba a la puesta en escena que, como vimos, tenía como elementos esenciales el vestuario, la pose y la escenografía fue otro de los factores que desalentó este tipo de acercamientos en los primeros retratos. Sin embargo, con el advenimiento de la fotografía sobre papel y la masificación del mercado fotográfico, los retratistas comenzaron a explorar

nuevos métodos para embellecer la imagen y ofrecer a sus clientes opciones novedosas y atractivas que les garantizaran competitividad comercial. El viñeteado fue una técnica sumamente popular a partir de la década de 1860, que puede considerarse de alguna manera como una precursora ideológica del primer plano. Sorteando las deficiencias del dispositivo para realizar grandes acercamientos al sujeto, este procedimiento permitía ocultar el fondo, aislar el rostro y convertirlo en el punto focal del retrato ([Imagen 20](#)).²² Una viñeta, en términos fotográficos, es básicamente una imagen que funde gradualmente a blanco o a negro hacia los bordes. Este efecto se lograba al momento de la toma mediante la utilización de una máscara del mismo color que el fondo o durante la fase de copiado con una técnica similar, que permitía enmarcar el rostro dentro de una variedad de formas prediseñadas ([Imagen 21](#)).²³ El uso de viñetas fue también un recurso sumamente explotado por el cine del periodo silente. Dentro de la multiplicidad de variedades posibles, el cierre y la apertura en iris estuvieron entre las más populares. Como en el caso de los viñeteados fotográficos, algunos autores consideran que los cierres en iris son el principal precedente del primer plano cinematográfico, pues se utilizaban para aislar o destacar

personajes u objetos en planos de conjunto, centrándose sobre los mismos. Como sugiere Tom Gunning, el «cine de atracciones» no utilizó el primer plano como un signo de puntuación narrativa, como haría el cine posterior, sino que lo adoptó por su potencial espectacular y exhibicionista (2006a: 58). En estos primeros films, esta técnica no funcionaba como un procedimiento expresivo-narrativo, sino que era en sí misma una atracción, un truco para incitar la atención del espectador y provocar su placer visual.

Las viñetas fotográficas y cinematográficas tuvieron, sin embargo, otra importante función narrativa en la producción visual de este periodo, relacionada con la adopción de puntos de cámara subjetivos. Es frecuente encontrar hacia fines del siglo XIX y principios del XX una gran variedad de imágenes fotográficas que simulan haber sido tomadas a través de binoculares, cerraduras ([Imagen 22](#)),²⁴ lupas, telescopios y otros dispositivos ópticos similares y que, usando viñetas con estas formas particulares, aíslan lo representado para mostrarlo a través de una suerte de toma subjetiva. La utilización de estas viñetas sugiere la presencia de un ojo en perspectiva, que mira desde una posición análoga a la del espectador. Esta fue también una técnica sumamente popular en el cine de los

primeros tiempos, donde comenzó por tener una función predominantemente espectacular para luego convertirse en un legítimo recurso dramático y narrativo.

3. En busca del tiempo perdido. De la «fotografía monumento» a los primeros ensayos de movimiento

Entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, los sucesivos desarrollos en el campo de la tecnología visual transformaron la idea de una imagen inmóvil en una imposibilidad conceptual. En efecto, este periodo se caracterizó por una creciente proliferación de aparatos ópticos y por un profundo cambio en la concepción del movimiento físico y en la naturaleza de la percepción, que produjeron un fuerte impacto en el panorama cultural de Occidente. Como señala Lydia Nead, «la transformación de la inmovilidad al movimiento con sus diferentes variedades y velocidades se apoderó de todos los medios visuales, desde el arte legitimado y la crítica artística hasta la fotografía fija, las linternas mágicas, los juguetes ópticos y el cine» (2007: 1), creando la sensación de que la movilidad era una condición fundamental de todas las artes. Sin embargo, a pesar de su carácter especular, los primeros

procesos fotográficos tenían en este sentido una profunda restricción: estaban limitados temporalmente. En plano concreto, esto significaba que los prolongados tiempos de exposición hacían que cualquier objeto en movimiento simplemente desapareciera o apareciera borroso en la placa. Es así que los pioneros de la fotografía se vieron pronto frente a una aparente paradoja: para detener, capturar o fijar la dimensión temporal de ese espectáculo en movimiento que era lo real, debían extirpar de su toma todo rastro de movilidad.

3.1. La dimensión temporal en el retrato de estudio

Como vimos al inicio de este texto, en el retrato, el primero y más común de los géneros fotográficos durante el siglo XIX, la poca sensibilidad de las placas y los todavía largos tiempos de exposición de las cámaras hicieron de la inmovilidad y la pose una necesidad técnica. Había por lo tanto un consciente esfuerzo para que esa pose, capturada por la lente, condensara de alguna manera todos los fragmentos temporales contenidos en la imagen. Los mejores retratos eran entonces aquellos que lograban ser representativos de un tiempo mayor, a veces incluso de toda una vida, aquellos que más que documentar al

retratado, lo erigían en monumento, mostrándolo exactamente como deseaba ser recordado. Roland Barthes sostiene que el apoyacabezas, dispositivo muy utilizado por los fotógrafos para inmovilizar al sujeto, constituía el pedestal de la estatua en la que el retratado iba a convertirse; era «el corsé de su esencia imaginaria» (1997: 45). Esos prolongados tiempos de pose, que debían soportar todos aquellos interesados en «eternizar» su imagen, contribuyeron a inscribir en esas fotografías una cierta sensación de duración y presencia. Como señala André Gaudreault (2002), antes de la irrupción de la instantaneidad, esa imagen única era, de hecho, una serie de imágenes superpuestas, una imagen que contenía cientos de otras que resultaban imposibles de discriminar. Según el autor, la imagen captada por el dispositivo fotográfico era una suerte de «cronofotografía fusional», una reunión de fragmentos temporales fusionados en una fotografía única. Sin embargo, los fotógrafos de la época no se contentaron con capturar el tiempo de esta forma más bien metafórica, sino que concibieron estrategias mucho más concretas para representarlo.

Según Lydia Nead, «en su más básica formulación, el movimiento simplemente describe un cambio en la posición; el tiempo no es un factor, ya que la movilidad está relacionada

solamente con la medida del espacio atravesado por un objeto» (2007: 18). Tomando esta idea, podemos identificar diversas técnicas y procedimientos que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, sirvieron para transmitir la idea de movimiento en una imagen única y fija. Entre ellos, uno de los más populares fue la exposición múltiple. Mediante la utilización de porta placas especiales y lentes de rotación parcial, los fotógrafos lograban exponer sólo una parte del negativo, dando al sujeto el tiempo suficiente para cambiar de posición antes de exponer las partes restantes. El negativo se dividía de acuerdo con la cantidad de acciones que querían representarse, y se exponía una sección a la vez, a medida que el modelo o la cámara cambiaban de posición. El resultado era una imagen en la que el retratado aparecía fotografiado dos o más veces, en diferentes poses, con distintos tipos de atuendo o realizando una serie de acciones, casi como si se tratara de múltiples clones ([Imagen 23](#)).²⁵

Otra técnica muy popular para obtener un efecto similar fue la doble exposición. En este caso se fotografiaban dos o más imágenes distintas sobre una misma placa o película, intentando evitar la sobreexposición del negativo. Como se trataba de un procedimiento difícil, que requería ajustar cuidadosamente la acción representada en cada toma con la de

la siguiente, por lo general no se exponían más de dos o tres imágenes en cada fotograma. El resultado era una fotografía en la que la segunda imagen —y todas las posibles subsiguientes— aparecía superpuesta sobre la primera con una textura semitransparente que le daba un aspecto fantasmal ([Imagen 24](#)).²⁶ La técnica, descubierta por accidente hacia mediados del siglo XIX, se convirtió en un redituable negocio cuando una serie de fotógrafos comenzaron a explotar deliberadamente la similitud de estos efectos de superposición con la iconografía de espíritus, propia del imaginario decimonónico, para crear falsas representaciones de espectros ([Imagen 25](#)).²⁷ Fue común en la época la creencia de que la fotografía podía capturar la imagen de las entidades sobrenaturales y preservar su forma evanescente, sirviendo no sólo como evidencia de la existencia y manifestación de un mundo suprasensorial, sino también como medio de comunicación entre este y el mundo material. Esta nueva técnica fue entendida como una suerte de mediadora entre la vida y la muerte, lo visible y lo invisible, lo animado y lo inanimado. Es así que, mezclando en dosis variables tecnología, magia y espectáculo, la fotografía logró combinar novedosos procedimientos técnicos como el de la doble exposición con antiguas leyendas y supersticiones

arcaicas y en el proceso creó también un terreno fecundo para experimentar con la representación del movimiento.

Otro procedimiento muy popular para transmitir la sensación de movimiento fue la multifotografía ([Imagen 26](#)).²⁸ Proveniente del campo de la magia, esta técnica consistía en fotografiar al sujeto frente a dos espejos colocados en un ángulo de entre 45° y 75° para multiplicar su imagen por cinco. El resultado era una fotografía que lograba superar la toma fija del retrato de estudio y mostraba al modelo desde cinco puntos distintos en un eje de 360°. De alguna manera, este tipo de imágenes preanunciaron una serie de exploraciones con el tiempo que serían luego retomadas por los pintores cubistas. En efecto, una de las principales preocupaciones de este movimiento de vanguardia fue alejarse de la representación naturalista, y presentar una representación del objeto que lograra captar todas las formas posibles de ver una figura, en un intento por capturar en esa imagen la dimensión temporal.

Sea cual fuere el proceso utilizado, todos estos retratos coincidían en su voluntad por transmitir mensajes más variados y complejos que los del retrato de estudio tradicional. En estas imágenes, el individuo inmortalizado por la «fotografía

monumento» con poses estoicas y escenografías teatrales descendía finalmente de su inerte pedestal y se liberaba de los rígidos límites de la representación, ingresando de manera simbólica al mundo del espectador. De alguna manera, esto es lo mismo que haría algunos años después el cine. En efecto, el naciente arte cinematográfico entendió rápidamente el poder de estas metáforas y no sólo se apropió, sino que entró en diálogo con esta rica herencia visual. Muchos de los primeros films de Edison o Méliès comenzaban con figuras inertes (cuadros, estatuas, póster) que de pronto cobraban vida. Otras veces, los personajes se multiplicaban en la pantalla una y otra vez como los «clones» de las fotografías realizadas con la técnica de la doble exposición. En ocasiones, las coincidencias entre imágenes fotográficas y fílmicas son tales que se vuelve inmediatamente evidente su pertenencia a una misma y fluida tradición visual. Tomemos por ejemplo una fotografía realizada en 1901 por el fotógrafo brasileño Valério Vieira titulada *Los 30 Valérios* ([Imagen 27](#)),²⁹ que mediante un fotomontaje multiplica treinta veces al mismo sujeto. Se trata de una escena festiva que muestra a una pequeña orquesta en plena función. Los músicos, los miembros del público, los mozos que sirven refrigerios, los personajes de los cuadros colgados en la pared y

hasta el busto ubicado sobre el piano repiten el rostro del mismo personaje, interpretado por el propio fotógrafo. Este conocido fotomontaje, que le valió a Vieira una medalla de plata en la Exposición de Saint Louis de 1904, preanuncia una idea que será retomada algunos años después por el cine. En efecto, en 1921 y valiéndose de un proceso de múltiple exposición, Buster Keaton repite este truco en su film [*The Playhouse*](#), donde no sólo interpreta a todos los miembros de la orquesta, sino también a los actores, bailarines, tramoyistas y a todos los integrantes del público, incluidas las mujeres. Aunque los trucajes propios del cine de Méliès, Edison o Keaton fueron mucho más modestos en el cine latinoamericano, estas películas foráneas, de amplia circulación en la región, gozaron de un sostenido éxito entre los espectadores locales, ya familiarizados con este tipo de técnicas y procedimientos a través de un continuo consumo y circulación de imágenes fotográficas.

3.2. La dimensión temporal y el efecto panorámico

La fotografía panorámica fue otra técnica que también exploró las posibilidades de representación del tiempo y del

movimiento. Si la multifotografía permitía retratar a un sujeto desde un ángulo de 360 grados, este procedimiento permitió hacer lo propio con el paisaje.

La historia de la fotografía panorámica puede rastrearse hasta los inicios mismos del medio. En efecto, las primeras imágenes de este tipo datan de mediados del siglo XIX y se realizaban de acuerdo a dos posibles procedimientos. El primero consistía en la unión de dos o más imágenes continuas —o correspondientes, como solían denominar los profesionales de la época a estas tomas sucesivas— que luego se unían cuidadosamente para crear una fotografía única, mientras que el segundo implicaba el uso de cámaras especiales. Existen patentes para máquinas de este tipo que datan de la etapa del daguerrotipo. Sin embargo, la verdadera revolución técnica en este campo tuvo lugar hacia mediados de la década de 1880 con la introducción de la película flexible y el consecuente lanzamiento de decenas de cámaras que permitían realizar imágenes con ángulos mayores a los 120° en una toma única.

El género de la fotografía panorámica fue ampliamente transitado por los profesionales latinoamericanos, y hoy sobreviven numerosos ejemplos de esta técnica realizados con

ambos procedimientos. Como sucedía con el retrato de estudio, los todavía prolongados tiempos de exposición de los primeros procesos fotográficos hacían que cualquier cosa en movimiento saliera borrosa en la placa. Sin embargo, en el caso de la fotografía panorámica, esta limitación abrió una posibilidad metafísica: una persona u objeto fotografiados en un extremo del cuadro tenían tiempo para trasladarse o ser movidos rápidamente fuera de campo hasta el extremo opuesto, y de esa manera podían aparecer dos veces en una misma toma. Es así que las limitaciones tecnológicas de los equipos de la época paradójicamente inscribieron en la fotografía una fuerte idea de temporalidad, que resultaba acrecentada por las características propias de la recepción de este tipo de imágenes. En más de un sentido, la fotografía panorámica era una heredera ideológica y a pequeña escala de los grandes panoramas pictóricos, que alcanzaron su periodo de auge durante gran parte del siglo XIX, y tuvo con ellos múltiples puntos de contacto. Como sugiere Erkki Huhtamo, estos medios visuales pueden ser considerados como un «síntoma de reorganización del régimen de lo visible» (2002: 198), y si bien el formato comparativamente pequeño de las fotos panorámicas no hacía necesario ni un desplazamiento del espectador ni un movimiento de la imagen,

sí requería un cierto recorrido de la mirada para contemplar la fotografía en toda su magnitud. Como en los diferentes espectáculos panorámicos, en estas imágenes se volvía asimismo indispensable detener repetidamente esa mirada en múltiples puntos de interés para poder apreciar adecuadamente todos los detalles reproducidos. Una prueba de las estrechas conexiones a nivel receptivo entre fotografía panorámica y panoramas pictóricos fue la aparición, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, de diversos dispositivos que intentaron fusionar ambas formas visuales, como el célebre *Photorama* ([Imagen 28](#)),³⁰ presentado por Auguste y Louis Lumière en la Exhibición Internacional de París de 1900.

En lo que respecta al aspecto temático, otra importante concurrencia entre los panoramas pictóricos y las fotos panorámicas fue su carácter de dispositivos virtuales para explorar el mundo ([Imagen 29](#)).³¹ No es casual que estos espectáculos y nuevos formatos fotográficos, que buscaban formas novedosas de representar el movimiento, tuvieran como uno de sus motivos privilegiados al viaje. Existían en estas formas visuales una suerte de doble circulación: por un lado, en tanto vehículos virtuales, permitían transportar al espectador a tierras lejanas y desconocidas, por el otro, contribuían a acercar

simultáneamente esos sitios remotos al espacio familiar y seguro del espectador. Sin embargo, los lugares distantes no fueron el único eje temático explotado por los panoramas pictóricos y fotográficos. En una proporción similar de casos, se buscó también reflejar las características propias del espacio local ([Imagen 30](#)),³² permitiendo a los potenciales espectadores identificarse con lo conocido y cotidiano. Se privilegiaron sobre todo las vistas de las grandes ciudades, que permitían mostrar la modernidad y el cosmopolitismo adquirido por estos pujantes centros urbanos. Desde un punto de vista ideológico, el formato panorámico fue un importante vehículo para los discursos nacionalistas e imperialistas imperantes en gran parte del mundo durante el siglo XIX. La grandiosidad del formato reclamaba una igual grandiosidad del tema, y por lo tanto estas vistas de las principales urbes latinoamericanas contribuyeron a exaltar y difundir la imagen de esta región tanto a nivel global como local. Como sostiene Alison Griffiths, «al prefigurar los *decoupages* propios de los primeros *travelogues* y al invitar al espectador a ver la pintura [o en este caso la fotografía] como una representación sintética —aunque coherente— de un lugar y su gente, el panorama contribuyó esencialmente a construir la experiencia del espectador en términos protocinematográficos»

(2003: 52).

3.3. La instantánea fotográfica y los primeros intentos por congelar el tiempo

Hacia fines del siglo XIX, una serie de mejoras técnicas en la composición química de las placas, y la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos hicieron posible la aparición de la «instantánea fotográfica», que permitió finalmente a los fotógrafos congelar y descomponer el movimiento. Entre las muchas técnicas ensayadas por los profesionales de la época para lograr este objetivo, se destacó el método gráfico de representación del movimiento ideado por el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey. Inspirado por los estudios de movimiento de Eadweard Muybridge, que analizaremos más profundamente en el próximo apartado, y con la base técnica del revólver fotográfico del astrónomo Pierre-Jules-César Janssen, Marey construyó en 1882 el fusil fotográfico, una cámara modificada con un mecanismo de relojería que permitía realizar múltiples exposiciones en un periodo muy breve de tiempo. Como consecuencia de este primer ensayo, el fisiólogo obtuvo una placa con doce

exposiciones que describían el vuelo de un pájaro ([Imagen 31](#)).³³ Las imágenes eran, pese a todo, pequeñas y poco contrastadas, y los resultados no satisficieron a Marey, que unos meses después encaró sus primeros experimentos con la cronofotografía para estudiar la locomoción humana y animal ([Imagen 32](#)).³⁴ Aunque estos ensayos estaban limitados por el obstáculo que suponía la utilización de una placa fija y por el hecho de que sólo era posible captar doce imágenes como máximo por vez, la profunda influencia que estos experimentos tuvieron sobre el naciente cinematógrafo es hoy indudable. Si bien en Latinoamérica no existieron científicos abocados a similares exploraciones con la representación del tiempo, a continuación veremos cómo estas indagaciones científicas impactaron sobre toda una serie de formatos y técnicas comerciales ligadas, sobre todo, a la fotografía de estudio.

4. Construyendo ficciones. Estrategias narrativas y tentativas de montaje en las fotografías seriadas

En el apartado anterior vimos cómo los fotógrafos intentaron, bastante tempranamente, incorporar el movimiento y la dimensión temporal en imágenes únicas y fijas, a través de una

multiplicidad de formatos, procedimientos ópticos y técnicas de manipulación fotográfica. Sin embargo, existió otro método para representar el tiempo, que también se relacionó estrechamente con el cine: la serie. Como argumenta André Gaudreault, «la cinematografía es, sin duda, un fenómeno esencialmente serial [y] la idea de serie está en el corazón mismo de la problemática, decididamente foto-gramática, del procedimiento de la toma de vistas» (2002: 34). En este apartado analizaremos la emergencia de la serie fotográfica como método para representar la temporalidad y el movimiento en los primeros años del medio, y su posterior popularización como procedimiento narrativo en la construcción de relatos y ficciones teatralizadas.

4.1. La dimensión temporal en las primeras series fotográficas. Del «retrato-secuencia» a los ensayos cronofotográficos

En el ámbito de la fotografía, la noción de serie y su utilidad para transmitir el incesante fluir del tiempo surgen ya en la etapa pionera del daguerrotipo. Aún en este periodo, en el que las imágenes eran extremadamente costosas y era difícil que un

individuo pudiera tomarse más de un retrato en una misma sesión de pose, es posible encontrar series fotográficas que muestran las mismas preocupaciones que algunos de los ejemplos analizados en el apartado anterior. Dos de los daguerrotipos más curiosos que se conservan en la Argentina, tomados en la ciudad de Paraná hacia 1859, muestran al escritor José Hernández de frente y de espaldas en una suerte de protoserie fotográfica compuesta de sólo dos imágenes ([Imagen 33](#)).³⁵ Como las multifotografías ya analizadas, estos retratos intentan representar al sujeto desde una multiplicidad de ángulos, en un intento por capturar la evanescencia del tiempo. Sin embargo, si las multifotografías lograban plasmar esa idea en una imagen única y compleja, en este caso ese objetivo es alcanzado mediante una acumulación de imágenes más simples, que alcanzan verdadero significado en el marco de la serie. El tiempo implícito en estos daguerrotipos no es visible en ninguna de las fotografías por sí solas, sino que se deduce mentalmente a partir de las diferencias que constatamos entre una y otra.

Como vimos, hacia la década de 1860, la popularización de la *carte de visite* revolucionó el mercado fotográfico. Este formato, ideado por André Disdéri, se valía de una cámara de

objetivos múltiples para tomar de cuatro a doce exposiciones, ya sea iguales o sucesivas, en una misma placa fotográfica ([Imagen 34](#)).³⁶ Esta última opción daba al sujeto la posibilidad de retratarse en poses diversas, una por cada uno de los diferentes objetivos de la cámara, para formar una suerte de secuencia individual. Con la popularización de este formato barato y fácilmente reproducible, los ejemplos del tipo analizado se multiplicaron y complejizaron. Un conocido conjunto de retratos tomados por el estudio de Carneiro y Gaspar a la emperatriz Teresa Cristina de Brasil retoman la idea del doble daguerrotipo de José Hernández, pero duplican la cantidad de imágenes de la serie. Así, las cuatro *cartes de visite* muestran a la soberana de frente, de espaldas y desde ambos perfiles, componiendo una suerte de «retrato secuencial», bastante similar al propuesto por la multifotografía. Las imágenes de la serie se encuentran unidas por una lógica temporal o cronológica, que muestra la progresión de un movimiento, en este caso un giro de 360 grados. Seguramente con vistas a una comercialización masiva de este curioso retrato imperial, el estudio de Carneiro y Gaspar reunió posteriormente las cuatro *cartes de visite* de la emperatriz en un mosaico fotográfico que ordenaba las imágenes de forma cronológica reproduciendo, al

menos en apariencia, el orden de la toma ([Imagen 35](#)).³⁷ ¿Fueron estas fotografías realizadas efectivamente en el orden reproducido? El mismo interrogante pone en evidencia la interesante posibilidad de una tentativa de montaje, de una continuidad creada artificialmente que reconstruye la acción a través de un ordenamiento de sus fragmentos. Esta idea de que el todo equivale a la suma de sus partes, o de que el tiempo puede expresarse a través de una sucesión de momentos, es sistematizada en 1859 mediante un procedimiento que, a pesar de su poca difusión, resume perfectamente las aspiraciones implícitas en este tipo de imágenes. La técnica, ideada por el escultor francés François Willème y bautizada como fotoescultura, tenía como objetivo simplificar el trabajo artesanal, permitiendo crear, en forma automática, réplicas tridimensionales exactas de objetos y personas a partir de series fotográficas. Lo más interesante de este método no era, sin embargo, el resultado escultórico final, sino la serie fotográfica que le servía como estudio ([Imagen 36](#)).³⁸ Adelantándose por casi veinte años a los estudios cronofotográficos de Marey y Muybridge, Willème concibió el movimiento como un todo fraccionable y logró representarlo en una secuencia de poses fijas, ubicando al modelo en el centro

de una habitación circular y fotografiándolo con veinticuatro cámaras equidistantes colocadas a su alrededor que se obturaban en forma simultánea ([Imagen 37](#)).³⁹ Sin embargo, el movimiento representado en los estudios de Willème era un movimiento sin duración, sin velocidad, que de alguna manera se encontraba ideológicamente en las antípodas de la cronofotografía. La todavía escasa sensibilidad de las placas convertía a la pose en un requerimiento inevitable de este procedimiento, hecho que se vuelve evidente al constatar que todos los modelos se encuentran apresados por rígidos apoyacabezas que fijaban su postura. Más que una descomposición del movimiento, el resultado de la secuencia era una suerte de imagen mental que se desplegaba en el tiempo.

Con el advenimiento de la instantánea fotográfica, Eadweard Muybridge logró acortar considerablemente esos inevitables lapsos entre las imágenes de una serie, revelando, a través de una precisa descomposición del movimiento, aspectos de la realidad hasta entonces desconocidos. Con el fin de demostrar que había un instante durante el galope en el que los caballos no apoyaban ninguna de sus patas sobre el suelo, el fotógrafo ideó un sistema compuesto por una batería de doce

cámaras ubicadas en forma contigua sobre una pista, y cuyos obturadores eran accionados por unos cables que rompía el animal al pasar. El experimento logró desmentir las tradicionales convenciones pictóricas sobre la locomoción de los caballos, congelando el preciso instante en que estos animales levantaban sus cuatro cascos al galopar ([Imagen 38](#)).⁴⁰ Si el fusil fotográfico de Marey permitía descomponer el movimiento en una placa única sobre la que se impresionaban una serie de poses sucesivas de un sujeto tomadas desde un solo y único punto de vista, el sistema ideado por Muybridge involucraba, en cambio, varios puntos de vista —uno por cada cámara— y un número equivalente de imágenes que descomponían el movimiento en una serie.

Aunque los ensayos de Marey y Muybridge estaban más cerca de la ciencia que del espectáculo, estas exploraciones tuvieron pronto un fuerte impacto sobre la fotografía comercial latinoamericana. Fue un impacto más ideológico que formal, pues la mayoría de los retratistas de estudio no poseían aún los medios técnicos para lograr resultados análogos a los de estos fotógrafos. Sin embargo, se evidencia en la producción comercial de este periodo una preocupación generalizada por la reproducción del movimiento y el tiempo, que se reflejó en

diversos tipos de técnicas y formatos. A los ejemplos de exposición múltiple, doble exposición y multifotografía analizados en el apartado anterior se agregan hacia fin de siglo varios procedimientos basados en la noción de serie, que retoman las búsquedas de estos pioneros. Así, la mayoría de estos retratos muestran al sujeto realizando una serie de movimientos o acciones que luego son ordenados en una secuencia, según una progresión más o menos cronológica. Como los retratos secuenciales de José Hernández y la emperatriz Teresa Cristina, o las fotoesculturas de Willème, estos ejemplos representan el movimiento a partir de una serie de poses fijas que son leídas como continuas o consecutivas por su ordenamiento en la secuencia. La noción de serie instaaura así un nuevo tipo de temporalidad inscrita en la mirada del espectador. «En tanto dispositivo que impone un recorrido visual lineal y continuo, similar al de la lectura, la secuencia confiere al observador un importante rol de cierre [de sentido] [...] Es este quien llena visualmente y mentalmente las lagunas que separan a cada imagen» (Chik, 2011: 65) De esta forma, el movimiento, de alguna manera figurado, que se encuentra implícito en todas estas imágenes, remite al movimiento exterior pero real de la mirada del espectador.

4.2. Relatos fotográficos. Del álbum familiar a las «series ficcionalizadas»

Como vimos, la historia de la fotografía como espectáculo tuvo un recorrido similar al que autores como Tom Gunning o André Gaudreault han planteado para el cine. Luego de un breve periodo inicial caracterizado por la emergencia de la fotografía como dispositivo espectacular, se pasó a una etapa en la que predominaron las atracciones y en la que era lo representado en sí lo que se volvía espectáculo. Finalmente, hacia fines de siglo XIX, la fotografía comenzó a manifestar una vocación narrativa que se fue combinando, en dosis variables, con técnicas y procedimientos ligados a las atracciones, revelando uniones y tensiones muy similares a las que veríamos emerger en el cine tan sólo unos pocos años después. En este proceso, la serie fotográfica y su operatividad para la construcción de relatos jugaron un papel fundamental.

Quizás la primera utilización de la serie como procedimiento narrativo se haya dado hacia mediados del siglo XIX con la emergencia del álbum fotográfico. Frecuentemente expuesto en el salón del hogar burgués para curiosidad del visitante, el álbum documentaba cronológicamente los hitos cruciales de la

vida familiar. A la manera de un relato, podía comenzar con la foto de boda, seguida del nacimiento de los hijos, la madurez de la pareja, los nietos y extenderse incluso a la muerte de alguno de los cónyuges con la correspondiente foto *post mortem*, el traje de luto o la tumba. Las imágenes de esa larga secuencia de la historia familiar podían estar separadas por breves periodos de tiempo, o por grandes elipsis que podían abarcar décadas. Las anotaciones al margen o en el dorso de las fotos facilitaban la lectura de esa narración, a medio camino entre la realidad y la fantasía, destinada a una «audiencia» de parientes y amigos. Ya en el terreno de lo público, el álbum de vistas y costumbres fue otro ámbito propicio para la implementación del relato en serie. Con frecuencia realizados por fotógrafos itinerantes, estos álbumes estaban generalmente estructurados como un diario de viaje y documentaban aspectos geográficos, culturales, etnográficos y sociales de una determinada región a través de una serie de imágenes relacionadas no tanto por su progresión cronológica como temática. Estos álbumes fueron un importante antecedente de los films de viaje o *travelogues*, que también solían estar compuestos por diferentes vistas de una región, enlazadas temáticamente.

La difusión comercial de las series fotográficas estuvo estrechamente relacionada con la emergencia del coleccionismo fotográfico. Hasta fines del siglo XIX, la fotografía no podía imprimirse en los diarios y revistas más que en forma de litografías y grabados; pero estos sistemas, por más fieles que fueran, rompían indefectiblemente con el carácter de «realidad reflejada» propio de la imagen fotográfica. Los fotógrafos vislumbraron entonces los beneficios económicos que podría proporcionarles la comercialización de imágenes documentales en serie. La exitosa venta de fotografías de personajes públicos, hechos de actualidad, vistas y costumbres de países lejanos, entre otros temas de carácter periodístico, puso en evidencia el creciente interés de los sectores urbanos por acercarse, a través de imágenes fieles, a una realidad de la que de otra manera nunca hubieran sido testigos. La mayoría de los fotógrafos vernáculos encaraban este tipo de trabajos a su propio riesgo, esperando recuperar su inversión antes de que se extinguiera el interés por la noticia. Las *carte de visite*, las transparencias para linterna mágica, las vistas estereoscópicas y las postales fueron algunos de los formatos predilectos de los coleccionistas de la época. Al igual que con los álbumes de vistas y costumbres, la relación que se establecía entre las

imágenes de estas series era más temática que cronológica y daba la impresión de que el orden de las fotografías podía cambiarse fácilmente sin alterar el resultado final. La popularidad de las series fotográficas en sus diversos formatos comerciales, y la sistematización de sus procedimientos de producción, distribución y venta fueron importantes alicientes para la emergencia del cine, que en muchos lugares de Latinoamérica nació además en el seno mismo de este mercado fotográfico. En efecto, en los primeros años del siglo XX, los catálogos de vistas cinematográficas y los de linterna mágica presentan notables similitudes temáticas y organizativas, que revelan la existencia de un circuito comercial regular y masivo para este tipo de productos visuales, aún desde mucho antes de la invención del cinematógrafo.

Sin embargo, las series fotográficas que más puntos de contacto revelan con el cine de los primeros tiempos son, sin duda, las ficciones teatralizadas. Estos relatos fotográficos, sumamente populares a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, ponen en evidencia incuestionables lazos temáticos, estéticos y sobre todo narrativos con los primeros films de ficción y reflejan la profunda influencia de esta herencia visual en los inicios del nuevo medio. Como sostiene John Fell, en el

cine emergió «toda una tradición de la técnica narrativa que se había venido desarrollando durante un centenar de años [...] en muestras tan efímeras como las vistas estereoscópicas, los *peep shows*, las canciones ilustradas y las tarjetas postales» (1977: 21). Los primeros films explotaron los estilos visuales y los temas popularizados por estas series fotográficas, pero sobre todo aprendieron de ellas estrategias de narración y montaje que serían fundamentales para la emergencia del cine de ficción. En efecto, tomando algunas de las ideas del formalismo ruso respecto a los géneros fílmicos,⁴¹ Tom Gunning (2006b) propone cuatro posibles categorías de films para el cine de los primeros tiempos basadas en sus particulares procedimientos de montaje. Al examinar la mayoría de las series fotográficas teatralizadas realizadas entre 1880 y 1910, es posible constatar que estas preanuncian los mismos métodos de montaje propuestos por Gunning.

El primero de ellos, al que denomina «narrativas de una toma», es el género que inauguran los primeros films de ficción de Edison y Lumière, e incluye a todas aquellas películas en las que se desarrolla una acción narrativa en un plano único. Las primeras series fotográficas teatralizadas, generalmente realizadas en formato *carte de visite* o *portrait cabinet*,

presentan notables coincidencias narrativas y temáticas con este género fílmico. Tomemos por ejemplo la *Secuencia del bohemio desairado* tomada en 1907 por el fotógrafo peruano Juan Manuel Figueroa Aznar ([Imagen 39](#)).⁴² Las seis fotografías que componen esta serie cuentan la historia de un *bon vivant*, interpretado por el mismo fotógrafo, que se entrega a la bebida. Las imágenes finales revelan al espectador que la causa de su borrachera es una carta de rechazo de su amada. Como en los films descritos por Gunning, la acción se resuelve en una secuencia de imágenes unidas espacio-temporalmente, a la manera de un plano cinematográfico. El tema burlesco que caracteriza a esta serie fotográfica es también típico de las «narrativas de una toma», generalmente consistentes en breves *gags* cómicos con desenlaces ingeniosos.

El segundo género fílmico propuesto por Gunning es temporalmente posterior y narrativamente más complejo que el primero, y también presenta semejanzas temáticas y compositivas con las series fotográficas de este periodo. El autor lo denomina «narrativas de continuidad» y comprende a aquellos films compuestos por múltiples tomas, en los que la discontinuidad producida por los cortes a nivel del relato es salvada a través de una continuidad de la acción en el plano de

la historia. Generalmente es el movimiento o accionar de uno de los personajes el que une esas tomas, espacio y/o temporalmente discontinuas, en un todo coherente y sintético. Este procedimiento de montaje fue bastante común en series fotográficas más largas y complejas como las de la serie fotográfica que ilustra la nota «El asalto de una casa» publicada en la revista argentina *Caras y Caretas* en noviembre de 1904, que describe el *modus operandi* de los ladrones porteños ([Imagen 40](#)).⁴³ En la primera imagen vemos a un grupo de delincuentes sentados a una mesa planeando el robo. En las dos siguientes vemos a uno de ellos, que disfrazado de changador, saca con un pedazo de cera el modelaje de llave de una casa de familia. Las cuatro fotografías subsiguientes muestran el ingreso de los malvivientes a la residencia y el robo de la caja fuerte. En la última imagen de la serie volvemos a ver a los ladrones reunidos repartiéndose el botín. Contrariamente al ejemplo anterior, esta serie no presenta una continuidad espacio-temporal entre las imágenes que la componen, sino que existen repetidas elipsis entre algunas de las fotografías de la serie, que funcionan a la manera de cortes entre planos cinematográficos.

El tercer género enunciado por Gunning es denominado

«narrativas sin continuidad», e incluye a aquellos films de al menos dos tomas, en los que la interrupción causada por el corte entre planos es usada para expresar una interrupción equivalente a nivel de la historia. Por lo general, este recurso de montaje fue muy común en los films de trucajes típicos de Pathé y Méliès y además servía, muy frecuentemente, para representar los sueños o fantasías de un personaje. Sin embargo, como sugiere el autor, el método fue también sumamente operativo a otro tipo de relatos, por ejemplo aquellos consistentes en una serie de viñetas temáticamente relacionadas pero sin nexos narrativos, como las que observamos en el film *The four seasons* producido por la Biograph en 1904, donde cada una de las estaciones del año es representada por una toma diferente. Este ordenamiento de imágenes por sus relaciones temáticas fue también muy habitual en las series fotográficas. Tomemos por ejemplo la secuencia titulada *Las cinco vocales*, incluida en el libro de lectura infantil *La frase* (Victoriano E. Montes, 1909). En las cinco imágenes que componen esta serie ([Imagen 41](#)),⁴⁴ una niña muestra la correcta postura de la boca en la pronunciación de cada una de las vocales del alfabeto. La presencia constante de la nena a lo largo de toda la secuencia dota a la serie de unidad pero cada fotografía funciona como

una micro narración que muestra una acción completa y semi-independiente a las demás.

El último de los géneros fílmicos expuestos por Gunning es el denominado «narrativas de discontinuidad». Este género implica un procedimiento de montaje paralelo, que interrumpe la continuidad de la acción principal para introducir una segunda línea de acción simultánea. Narrativamente más complejo que el de los géneros anteriores, este método de montaje fue común en las secuencias fotográficas de contenido dramático, donde el suspenso era un elemento fundamental. Tomemos como ejemplo la serie *Tabaré*, compuesta por veinte fotografías teatralizadas realizadas por el estudio Odin de Montevideo y editadas en formato postal hacia 1904 por la librería Vázquez Cores de esa misma ciudad ([Imagen 42](#)).⁴⁵ Las imágenes, cada una de ellas acompañada de un breve fragmento del poema épico de Juan Zorrilla de San Martín, narran los principales episodios del texto de manera simple y esquemática. Las primeras seis postales siguen al personaje de una joven cautiva blanca raptada por un violento cacique charrúa, mientras que las siguientes se centran en el fruto de esa unión, el indio mestizo Tabaré, y en su trágico amor por una española que le recuerda a su madre. Sin embargo, hacia el último tercio de la

serie, cuando el mestizo huye del pueblo de los blancos, se introducen dos nuevas líneas de acción temporalmente simultáneas a la anterior que construyen la tensión narrativa final. Una de esas líneas sigue a un conjunto de indios rebeldes que deciden raptar a la amada de Tabaré y la otra se centra en un grupo de españoles que se preparan para rescatarla. Las tres líneas de acción se unen al final, cuando el indio mestizo mata al cacique rebelde y salva a su enamorada, y cuando los españoles, creyéndolo responsable del rapto de la cautiva, lo asesinan a sangre fría.

Conclusiones

En este texto nos propusimos trazar algunas coordenadas que permitieran pensar una historia de la fotografía como espectáculo. Como vimos, más allá de sus capacidades documentales o artísticas, este medio tuvo, desde sus mismos inicios, una marcada y sostenida tendencia hacia la creación de ilusiones. A través del estudio de las diversas técnicas y procedimientos fotográficos ligados a lo espectacular hemos podido observar, además, que la fotografía muestra en sus orígenes un devenir sumamente similar al que luego veremos

manifestarse en el cine. Este devenir se caracteriza por la presencia de tres periodos definidos por diferentes utilidades del dispositivo fotográfico. Así, en los primeros años del medio, asistimos a una etapa caracterizada por una emergencia de la fotografía como «dispositivo espectacular», en la que el realismo y la perfección icónica del procedimiento eran cualidades suficientes para sorprender a los eventuales consumidores. En el periodo siguiente —temporalmente coincidente con el declive del daguerrotipo y la popularización del soporte papel— se observa, por su parte, una segunda transformación, determinada por una eclosión de la fotografía como «dispositivo de lo espectacular», en la que lo mostrado en sí se vuelve la atracción principal. Por último, hacia fines del siglo XIX y principios del XX se da inicio a un tercer periodo, en el que la utilización del dispositivo se ve transformada por una creciente tendencia hacia la construcción de relatos. En esta etapa vemos surgir, gracias a la popularización de formatos comerciales como la estereografía, la linterna mágica, la postal o las revistas ilustradas, un verdadero mercado alrededor de las series fotográficas que, como advertimos, permite la introducción de un conjunto de procedimientos narrativos y estrategias de montaje que resultarán ser sumamente fecundos

en las primeras experiencias cinematográficas. La fotografía preanuncia así algunas de las mismas transformaciones que van a caracterizar al cine de los primeros tiempos, dando cuenta de una compleja red de interrelaciones formales, temáticas e ideológicas.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989). «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, págs. 61-83.

Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires.

Baudelaire, C. (1868). *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris.

Crary, J. (1992). *Techniques of the observer. Vision and modernity in the Nineteenth Century*, M.I.T. Press, Cambridge.

Chik, C. (2011). *L' image paradoxale. Fixité et mouvement*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Ertem, F. (2006). «The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past» en *Image & Narrative*, n° 14. Disponible en: www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm (Consultado en línea: 14 de enero de 2011).

Fell, J. (1977). *El film y la tradición narrativa*, Tres Tiempos, Buenos Aires.

Gaudreault, A. (2002). «Du simple au multiple: le cinéma

comme série de séries», en *Cinémas*, 13:1-2, págs. 33-47.

Gaudreault, A. (2004). *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*, Editrice Il Castoro, Milán.

Griffiths, A. (2003). «Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique», en *Cinémas*, 14: 1, págs. 35-65.

Gunning, T. (2006a). «The cinema of attractions. Early film, its spectator and the Avant-Garde», en Elsaesser, T., y Barker, A. (eds.), *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, British Film Institute, Londres, págs. 56-67.

_____(2006b). «Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films», en Elsaesser, T. (ed.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, Londres, págs. 86-103.

Huhtamo, E. (2002). «Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century», en *Art Inquiry*, 4:13, págs. 193-223.

Ivins, W. (1969). *Prints and visual communication*, MIT Press, Cambridge.

Kessler, F. (2003). «La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire», en *Cinemas*, 14:1, págs. 21-34.

Michelson, A. (1989). *The art of moving shadows*, National Gallery of Art, Washington.

Nead, L. (2007). *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*, Yale University Press, Londres.

Poole, D. (2004). «An image or "our indian": Type and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940», en *The Hispanic American Historical Review (HAHR)*, 84:1, págs. 37-82.

Torello, G. (2006). «Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)», en *Secuencias*, nº 23, págs. 7-19.

Wyman, J. (1997). «Introduction: From the background to the foreground. The photo backdrop and cultural expression», en *Afterimage*, 24:5, págs. 1-2.

Zone, R. (2007). *Stereoscopic Cinema and the Origins of the 3-D Film (1838-1952)*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

***Excursiones daguerrianas en Jamaica:
Espacio público y emancipación en las imágenes
de Adolphe Duperly***

María Fernanda Domínguez¹

Resumen: El ensayo analiza la representación del espacio público en Jamaica después de la emancipación de los esclavos en la obra de Adolphe Duperly, concentrándose en el álbum de *Excursiones daguerrianas* de la isla de Jamaica realizado por Adolphe Duperly en torno a 1844. La investigación revisa el contexto de su producción y las implicaciones locales que tiene la representación en la construcción de un espacio social desde la imagen..

Palabras clave: Jamaica, emancipación, espacio público, vistas, daguerrotipo.

Abstract: The following essay analyzes the representation of public space in Jamaica following slave emancipation in the work of Adolphe Duperly, specifically in the images contained in the album of *Daguerian Excursions* made around 1844. The analysis reviews the context in which the images were

produced and the local implications behind these early representations of public space in the production of a social space through the image.

Keywords: Jamaica, Emancipation, Public Space, Duperly, Views, Daguerreotype

Introducción

En 1824 el litógrafo francés Adolphe Duperly (1801-1865) abrió un estudio en Kingston, donde produjo imágenes del cambiante espacio social de Jamaica antes, durante y después de la emancipación de los esclavos en la isla (Boxer, 2001: 5). De su producción es particularmente significativo el álbum de *Excursiones daguerrianas de Jamaica*, de c. 1840.² Este álbum constituye una empresa fundadora en la representación de Jamaica, ofreciendo por primera vez imágenes del espacio público que partían de fotografías. La serie *Excursiones daguerrianas* ([Imagen 1](#))³ está compuesta por 24 vistas en litografía realizadas a partir de daguerrotipos tomados por Duperly. Los daguerrotipos fueron enviados a París para ser reproducidos mecánicamente por la casa Thierry Frères.

Como veremos, en la traducción de un proceso fotográfico a uno fotomecánico se crean varios niveles de significación en los que intervienen distintos «autores» y epistemes. Al poner en evidencia esta estratificación de significado, es posible ver en este álbum la ambigüedad de un conocimiento en apariencia objetivo y la operación de distintos sistemas de poder en la

configuración de la imagen. Así pues, a partir del álbum podremos acceder parcialmente a la producción de un espacio social desde la imagen (Lefebvre, 1974: 219).

Las *Excursiones daguerrianas* se sitúan dentro de una larga tradición jamaquina de pensarse desde la imagen fotográfica, construyendo la identidad local desde la reproducción de espacios comunes y la superposición de sistemas de representación. El álbum de Duperly debe ser visto como una empresa híbrida, puesto que su elaboración involucró diversos medios, como el daguerrotipo, el dibujo y la estampa, así como la intervención de múltiples agentes en dos continentes. En sus imágenes se sobreponen miradas extranjeras y aspiraciones locales de una Jamaica en reconfiguración. Ellas contienen una elaborada ficción sobre la esfera pública jamaquina después de la emancipación que será analizada a continuación.

1. La imagen como lugar común o lo inmediato

Adolphe Duperly fue el primer fotógrafo de Jamaica. Sin embargo, en un principio, se entrenó como litógrafo en Francia y en 1820 viajó a Haití para enseñar el oficio. Luego de una breve estancia en Cuba, se estableció definitivamente en

Jamaica en 1824, cuando la fotografía aún no había sido inventada (Boxer, 2001: 5). Desde su llegada al continente americano, Duperly trabajó como grabador en distintos ámbitos, realizando encargos privados como retratos y vistas hasta caricaturas, documentando los cambios en la sociedad jamaicana hasta su muerte en 1865.⁴

En 1840, un año después de la invención del daguerrotipo, Adolphe Duperly tomó las primeras vistas fotográficas de Jamaica con el fin de reproducirlas y comercializarlas en el álbum *Excursiones daguerrianas*. Duperly envió las imágenes a la casa Thierry Frères en París para imprimirlas en papel, tal vez a causa de la dificultad de reproducir los daguerrotipos. Si bien la invención oficial de la fotografía en 1839 fue un fenómeno mediático, las tempranas tecnologías fotográficas como el daguerrotipo producían imágenes positivas únicas.⁵ Mientras la imprenta y la fotografía desarrollaron métodos viables para producir múltiples copias de una foto, se impuso la moda de crear imágenes «a partir de fotografías».⁶ La popularidad de esta moda puede ser explicada por una temprana asociación de la fotografía con la verdad, dada su cercanía con el tejido de lo real. Siguiendo esta lógica indexical o de la fotografía como indicio, una imagen cualquiera que partiera de la fotografía

gozaba de cierta autoridad sobre su contenido de verdad. Sin embargo, las *Excursiones daguerrianas* evidencian que esa aparente fidelidad hacia lo representado no es más que una elaborada ilusión.

A principios de la década de 1840 empezaron a circular las primeras publicaciones con grabados hechos a partir de daguerrotipos. La primera y más conocida fue la serie *Les Excursions Daguerriennes, Vues et monuments les plus remarquables du globe* (c. 1840), impresa por Noel Lerebours, la cual pudo servir de referente a Duperly. La serie estaba compuesta por aguatinas de los monumentos más emblemáticos del mundo, y es una de las primeras empresas turísticas que involucran fotografías. No obstante, la mayoría de las estampas de esta serie fueron dibujadas a partir de daguerrotipos, y sólo unas cuantas fueron reproducidas directamente de la placa fotográfica con un proceso fotomecánico desarrollado por Henry Fizeau (Lerebours, 1840-43: 9).⁷ Tras una intensa experimentación, Fizeau perfeccionó un método para convertir la lámina del daguerrotipo en una placa de grabado, proceso en el cual el daguerrotipo original era destruido bajo el efecto de la aguatinta y la galvanización. Esto coincide con el periodo en el que se producen las *Excursiones*

de Duperly, y es posible que su álbum haya sido realizado con el elaborado proceso de Fizeau, lo cual explicaría la desaparición de los daguerrotipos originales y la decisión de Duperly de imprimir a través de Thierry Frères. Sin embargo, también es posible que las excursiones de Duperly hayan sido dibujadas «a partir de los daguerrotipos» e impresas tradicionalmente. Lo cierto es que la temprana producción de las *Excursiones daguerrianas* es tan misteriosa como compleja. La variedad y el carácter experimental de los procesos fotomecánicos más tempranos dificulta la confirmación de cualquier hipótesis.

Aun así, el mayor atractivo que ofrecían estas imágenes «a partir de daguerrotipos» radicaba precisamente en haber sido capturadas *in situ*, con la fotografía, como lo indica la portada del álbum de Duperly.⁸ De hecho, la portada del álbum también especifica que las imágenes fueron litografiadas bajo su dirección:

DAGUERIAN EXCURSIONS

in JAMAICA

being

*A Collection of Views of the most striking Scenery, public Buildings and other
interesting objects. Taken on the spot with the Daguerreotype*

by ADOLPHE DUPERLY

and lithographed under his direction by the most eminent Artists

in PARIS

(Jamaican coat of arms)

*The Work will comprehend 48 Views or Subjects in 12 Numbers to appear
periodically.*

Price to Subscribers 10 sh. per N.

to non Subscribers 12 sh. per N.

PUBLISHED BY A. DUPERLY. KINGSTON JAMAICA

*Printed by Thierry Brothers Paris*⁹

Este énfasis refuerza una retórica de la presencia, apoyándose en la mirada como autoridad de lo verificable y lo reconocible. De entrada, el álbum nos dice que a través de estas imágenes vemos lo que vio el fotógrafo. Al aceptar este presupuesto, la mirada del espectador se sobrepone al «aquí y ahora» del instante fotográfico, creando identidad sobre un lugar común: la imagen. La imagen es el lugar donde se encuentran las miradas, pero para que esta identidad tenga lugar plenamente es necesario crear la ilusión de lo inmediato, cuya acepción más amplia significa una ausencia de mediación. Esta aparente ausencia de mediación nos permite revivir el aquí y el ahora del fotógrafo como una realidad contigua, reconocible, nuestra. La identidad con la imagen depende de

cuán efectiva sea la ilusión de lo inmediato. De modo que, al decir que las imágenes fueron tomadas «en el lugar», el álbum invita al observador local a verificar, a contrastar y a reconocer el lugar habitado como una especie de cómplice.

Al partir de daguerrotipos, publicaciones como las *Excursiones* de Duperly prometían conservar la integridad de la mirada, circulando como testimonio de una verdad inmediata u objetiva.¹⁰ Como he señalado, esta objetividad es una ilusión del medio fotográfico. Sin embargo, en el caso de las *Excursiones* de Duperly, varios factores adicionales impedían que lo fotografiado correspondiera con lo que el fotógrafo veía, y, por ende, que pudiera considerarse objetivo¹¹. Debido a los largos tiempos de exposición requeridos para realizar un daguerrotipo, Duperly se encontró con la imposibilidad de capturar las figuras humanas en movimiento. Por este motivo, las figuras humanas que se ven en el álbum debieron ser añadidas posteriormente en el taller litográfico ([Imagen 2](#)).¹² Esto, sumado a la novedad de los procesos fotomecánicos desarrollados en Francia, explica la decisión deliberada de Duperly de enviar los daguerrotipos a Thierry Frères para imprimir el álbum, pese a ser un experto grabador. Esta minucia técnica pone en evidencia la arbitrariedad de aquello que se

ofrece como objetivo e inmediato.

Las imágenes del álbum entonces nos muestran un acuerdo entre el fotógrafo y los litógrafos, quienes llenaron los espacios vacíos de la imagen fotográfica con un sinnúmero de personajes. En estos espacios se sobreponen los estereotipos franceses e ingleses de la vida en la isla. Sin embargo, en vista del carácter comercial del álbum, es posible ver en las imágenes la aparición de nuevos espacios y nuevos ciudadanos como parte de una transformación social a la que el mercado mismo reaccionó. Como se verá más adelante, entre 1830 y 1840, la organización sociopolítica de Jamaica estaba cambiando radicalmente, y una imagen objetiva de la realidad de la isla era a la vez deseable e imposible y, por ende, debía ser fabricada.

Parafraseando a Jonathan Crary, la historia de la visión no es una historia autónoma, por el contrario, múltiples fuerzas componen el campo en el que ella ocurre (Crary, 2000: 6).¹³ Por ello, para aprehender las implicaciones de las *Excursiones daguerrianas* de Duperly y su relación con la afirmación del espacio público en Jamaica es necesario contemplar una serie de eventos acontecidos en distintos

lugares del mundo colonial.

2. Múltiples Jamaicas: imágenes para una gramática de la libertad

La historia de Jamaica se caracteriza por una articulación heterodoxa de influencias. La isla, conquistada por los españoles en 1494 y cedida a los ingleses en 1670, fue colonia británica hasta 1962. Por ser el enclave más grande de los ingleses en el Caribe en el siglo XIX, Jamaica se consolidó no sólo como el principal productor de azúcar en las Indias Occidentales, sino también como el mayor receptor de esclavos. Mientras los propietarios de los ingenios azucareros residían en su mayoría en Europa, la población de la isla creció significativamente con el aumento de la trata de esclavos para la industria y las plantaciones.

A esto se suma que Jamaica fue por siglos un refugio para comunidades judíoportuguesas en el exilio y un centro de operaciones piratas en el Caribe. A principios del siglo XIX la isla se estableció como lugar de contraste y exilio, por un lado, de realistas del sur de los Estados Unidos, y, por otro, de los líderes de las campañas de independencia de las colonias

americanas, recibiendo incluso franceses exiliados después de la independencia de Haití. El mismo Simón Bolívar se exilió en Jamaica en 1815, desde donde escribió la famosa *Carta de Jamaica*, pidiendo el apoyo británico a su campaña libertadora.

Bajo esta serie de circunstancias, la isla mantuvo un estatus paradójico en el Caribe, epicentro de tensiones políticas entrado el siglo XIX. Es importante resaltar que las Revoluciones del Azúcar, aceleradas por el tráfico de esclavos en el siglo XVIII, terminaron con la abolición de la trata de esclavos en Inglaterra y con las consecuentes rebeliones de la población local (Meditz, 1987: en línea).¹⁴ La prohibición del comercio de esclavos de 1807 en Inglaterra tardó en convertirse en abolición de la esclavitud hasta 1834, y finalmente en emancipación en 1838 con el colapso del Sistema de Aprendizaje.¹⁵ La desigualdad racial en una sociedad que era en su mayoría negra y el malestar generado por la continuación del sistema de esclavitud tanto en la isla como en Europa, urgían cambios en las dinámicas de la sociedad isleña entrado el siglo XIX (Hall, 2007: 20).¹⁶ Parafraseando a Catherine Hall, en Jamaica durante la década de 1830 nuevas gramáticas de la diferencia empezaron a operar, reconfigurando el significado de libertad y la definición de la esfera pública (2007: 20).

Las imágenes reproducidas técnicamente como las *Excursiones* de Duperly contribuyeron activamente a una transformación hacia un lenguaje de emancipación en las colonias americanas que, a su vez, favorecía la circulación de información de fuentes heterogéneas. En el periodo que coincidió con la Monarquía de Julio en Francia (1830-1848), un importante comercio de imágenes tuvo lugar en el Caribe y en las excolonias americanas. Dicho comercio se benefició de la distribución de algunas técnicas de producción de imágenes que favorecían la circulación y la copia: la miniatura, la litografía y, sobre todo después de 1839, la fotografía. La Monarquía de Julio fue un periodo en el cual Francia, bajo el reinado de Louis Philippe D'Orleans, el «Rey Ciudadano», promovió una política de expansión cultural apoyada en una protocultura de masas. Bajo el auspicio del régimen, Francia vio florecer los entretenimientos de la burguesía, incluyendo las artes gráficas, la contracultura de la caricatura y sobre todo, la fotografía.¹⁷ La aparición de la fotografía en 1839, y su consecuente difusión mundial, contribuyó a la expansión de los valores de progreso y libertad de la Francia postrevolucionaria a través del dispositivo de la imagen.¹⁸ Esta dimensión burguesa contenida en el invento de la fotografía es fundamental para entender las

implicaciones ideológicas de sus imágenes, y su expansión en las colonias (Sekula, 1986: 8).¹⁹ El mismo Adolphe Duperly fue beneficiario de la política expansionista y liberal que llevó a la fotografía fuera de Francia.

La expansión de la fotografía y la litografía coincidió además con movimientos revolucionarios e independentistas en las colonias americanas, y, por ende, con su búsqueda de autodefinirse dentro de un lenguaje cosmopolita. Si bien las estampas permitían la circulación de imágenes que podían ser compartidas y devenir comunes, la fotografía tenía un acceso sin precedentes a lo real, a lo que hemos llamado «lo inmediato», ofreciendo así imágenes seculares que sentaran una base común sobre lo verdadero y verificable. En este contexto americano, el medio fotográfico, con su ficción de objetividad, sirvió de lenguaje común al ciudadano postcolonial, heredero de los principios ilustrados de la revolución francesa y definido por su confianza en la tecnología y la ciencia.

3. Imágenes múltiples y nuevos públicos

En Jamaica la fotografía precedió a la fundación de una Academia de Bellas Artes por décadas. Aún así, existía una

infraestructura para la producción de imágenes. Debido a la ausencia de una institución oficial, la producción local favoreció las prácticas individuales y se privilegiaron las imágenes itinerantes y, en muchos casos, mecánicamente reproducidas, como estampas y fotografías.

Como señala Tim Barringer, el estilo pintoresco jamaquino se desarrolló como una iteración del paisaje pintoresco inglés del siglo XVIII (Barringer, 2007: 48). Dicho estilo representaba el paisaje de la isla como un paraíso idealizado por el lenguaje del canon pintoresco. El paisaje pintoresco jamaquino proliferó en medio del debate sobre la esclavitud en Inglaterra, representando escenas pastorales pacíficas donde distintas clases convivían armónicamente y la naturaleza salvaje había sido domada por el hombre. Usualmente eran los hacendados de la isla quienes encargaban pinturas o estampas de sus propiedades, imágenes que eran vistas por la élite, en gran parte activa en el comercio de esclavos. En la mayoría de los casos, las imágenes se encargaban para ser vistas en Inglaterra sirviendo, como sugiere Hall, de avatar del sistema de colonización y esclavitud operante en las Indias Occidentales y como propaganda de una idealizada vida en los trópicos, que eran considerados inestables y malsanos (Hall, 2007: 19).

No obstante, la presencia de la litografía y la fotografía y su carga burguesa también favoreció la circulación de otras imágenes para nuevos consumidores. Con la abolición de la esclavitud en el Imperio británico y los intentos de emancipación después de la década de 1820, en Jamaica se gestó una revolución social en la que adquieren visibilidad estos otros sujetos, en su mayoría negros, y cuyos espacios estaban siendo redefinidos.²⁰ Estos sujetos circulan y se visibilizan plenamente en el espacio público, que empieza a ser privilegiado sobre el privado en distintas formas de representación de la isla. Esto no es gratuito, ya que, durante la década de los 30, el espacio público deviene el lugar de encuentro de la heterogénea sociedad jamaicana después de la emancipación, y en él los actores son a la vez observadores y observados.

Así, las imágenes reproducidas técnicamente aparecen no sólo como imágenes burguesas, sino como potenciales promesas de emancipación que miran al espacio público y sus ocupantes. Con la fotografía se hace más común tanto la representación de la burguesía local como la de las clases bajas y su cotidiano. Y si bien el precio de un retrato en fotografía

siguió siendo un pequeño lujo a lo largo del siglo XIX, los potenciales observadores incrementaron significativamente considerando que las imágenes se exponían en los estudios y almacenes o pasaban de una mano a otra.

Asimismo, la posibilidad de producir imágenes múltiples permitió un ejercicio radicalmente distinto de propiedad y circulación, en particular con respecto a las imágenes del espacio público. Este es precisamente el caso del álbum *Excursiones daguerrianas* de Duperly, que ofrece imágenes como lugares comunes de la isla, lugares que se prestaban para el reconocimiento y la apropiación de la colectividad sobre nuevo espacio social. En ellas se evidencia que la ciudad y, en particular, la calle como espacio de la vida cotidiana colectiva empiezan a tener un lugar principal en la representación después de la fotografía, lentamente remplazando el espacio campestre, pastoral del paisaje pintoresco. Frente a este interés por dominar el espacio público, el ejercicio de la mirada aparece como una alternativa de poseer y habitar un espacio; una alternativa que debe entenderse como ejercicio de ciudadanía y de construcción de identidades.

4. Un nuevo tiempo y espacio social

Adolphe Duperly es un personaje crucial en la producción local de imágenes y de una audiencia para ellas. Si bien es conocido por su colaboración en la impresión de los *Sketches of Character* (1837) de Isaac Mendes Belisario (1795–1849), su papel como el primer fotógrafo en Jamaica es tal vez su mayor hazaña. La fundación y éxito de su estudio en Kingston dan cuenta de un interés local por la imagen en aumento exponencial. Como señala David Boxer, cuando Duperly produjo las *Excursiones daguerrianas*, su estudio era el único que ofrecía servicios fotográficos. Hacia 1865, fecha de su muerte, había al menos diez estudios fotográficos establecidos ofreciendo servicios a través de anuncios en la prensa, por no mencionar la presencia de fotógrafos viajeros.²¹

David Boxer nota que, tras la muerte de Adolphe, sus hijos asumieron el estudio con el nombre de Duperly Brothers, anunciándose en la prensa como «los únicos fotógrafos nativos a diferencia de las otras verdaderas aves de paso».²² Esta referencia a lo nativo sin duda se dirigía a una audiencia isleña consciente del legado del estudio. La larga vida del estudio Duperly y el papel que jugó en Kingston se debió en gran parte

a su diálogo con la actualidad local²³. El interés de Duperly por dicha actualidad local se manifiesta en algunas de sus estampas más tempranas, como por ejemplo *La morte de Christophe*, hecha en Haití en 1820, o el retrato de Bolívar de 1832, así como en sus relaciones personales en el Caribe. Tras su llegada a América en 1820, Duperly dibujó y litografió retratos de Napoleón, Bolívar, Pétion, exiliados republicanos y políticos ingleses en Jamaica (Jaramillo et al., 2013: 25). A esto se suma una serie de caricaturas, también de su autoría, sobre personajes de la sociedad isleña. Este interés por su tiempo y por el acontecer local contribuyó a transformar la circulación de las imágenes en la isla.

En los trabajos litográficos previos a las *Excursiones daguerrianas* se intuye la reconfiguración de la esfera pública y la aparición de un interés por la colectividad y sus espacios de circulación. Siguiendo la tradición del Tour pintoresco, Duperly realizó entre 1830 y 1840 múltiples vistas de la isla en litografía, con la idea de producir una serie de imágenes en el modo del *Tour de la Isla de Jamaica* de James Hakewill ([Imagen 3](#)).²⁴ Estos trabajos de Duperly previos a su incursión en la fotografía anuncian una preocupación por lo actual y la existencia de un público que incluía sujetos al margen de los

códigos de representación como potenciales clientes del estudio.²⁵ Si bien el proyecto de realizar un álbum de vistas de Jamaica fue interrumpido por su participación en la impresión de los tipos de Isaac Mendes Belisario, entre 1837 y 1840, Duperly realizó un sinnúmero de imágenes relacionadas con su proyecto de las vistas que sirven de preludio a las *Excursiones*.²⁶ La selección de espacios para las imágenes tempranas privilegia los espacios públicos, como plazas y calles, y símbolos isleños, como la ceiba, hoy árbol nacional, las ruinas españolas o las cascadas.

Duperly, quien estaba imbuido en la cultura impresa, tenía conciencia de las estampas de Jamaica que se habían realizado anteriormente. En muchos casos copiaba imágenes de sus predecesores y modificaba ciertos detalles, siguiendo la tradición de la imagen litográfica. Incluso, en el archivo de estampas que Adolphe enviaba a su hermano Théophile, en Francia, y que se encuentra en el Museo Bernay, es posible ver algunos comentarios de Duperly sobre las copias que realizaba y sobre las obras de las que partía (Jaramillo, 2013: 31). Pero, aún sin la explicación escrita, es evidente a la vista que el Tour de la Isla de Jamaica, realizado por Hakewill, tuvo una influencia significativa en las vistas más tempranas de Duperly.

En algunos casos, Duperly realizó copias casi literales a partir de las estampas Hakewill. De manera similar, y como era usual entre impresores desde el Renacimiento, otros dibujantes y litógrafos, como Theodore Henry Fielding, D. T. Egerton, Thomas Sutherland y J. Cartwright, tomaron como referente la obra de Hakewill para producir vistas pintorescas de Jamaica, especificando «after Hakewill» en los pies de imagen (Barringer, 2009: 54).

James Hakewill, como su antecesor George Robertson, trabajaba por encargo representando las propiedades de la élite jamaquina en la tradición del paisaje pintoresco iniciada en el siglo XIX.²⁷ Las estampas de las haciendas, con sus nombres y el de su propietario, exhiben el hecho de la propiedad, operando casi como certificado de esta y del gusto que las representa. Además, su público era probablemente restringido, siendo estas imágenes exclusivas. Pero, mientras que las imágenes del Tour pintoresco de Hakewill de 1825 pertenecen a una era anterior a la emancipación, las posteriores vistas de Duperly coinciden con las reformas sociales de la década del 30. Por ende, su público y sus razones sociales difieren enormemente.

Como se ha dicho, en sus imágenes más tempranas Duperly

recurrió a las estampas de Hakewill y su tradición pintoresca como referentes en su entrenamiento de dibujante y copista. No obstante, como señala Tim Barringer, con el tiempo, Duperly introdujo modificaciones radicales que sirven de indicio de un cambio en la función de la imagen (Barringer, 2004: 56).²⁸ Entre 1831 y 1833, Adolphe Duperly produjo una serie de litografías que ilustraban la Rebelión de Navidad,²⁹ partiendo de las vistas pintorescas de Hakewill. En estas imágenes posteriores, el ejercicio de la copia no es simplemente aprendizaje, sino un ejercicio de producción de significado. Un ejemplo claro es la vista de la propiedad de Montpelier en St. Thomas, primero realizada por Hakewill ([Imagen 4](#)),³⁰ y a partir de la cual Duperly realizó «The Attack of the rebels on MonPelier old works Estate (El ataque de los rebeldes en la propiedad Montpelier)» ([Imagen 5](#)),³¹ que se encuentra en el Museo de Bernay. Sucede lo mismo con otras imágenes realizadas por Duperly a partir de vistas de Hakewill para documentar un acontecimiento de la historia reciente, como en The Destruction of the Roehampton old works Estate in the Parish of St. James' in January 1832 ([Imagen 6](#)),³² y A view of Montego Bay from Reading Hill. The Rebels Destroying the Road, Reading Wharf in Flames ([Imagen 7](#)).³³

La apropiación realizada por Duperly resulta en una especie de educación visual sobre hechos de la actualidad, creando imágenes que pueden ser leídas dentro de un código local.³⁴ Esto es bastante innovador, ya que hasta el final del siglo XIX no existió un método eficiente para incluir imágenes y textos en un único formato impreso. Los periódicos, por ende, estaban fundamentalmente compuestos por textos. Dadas las circunstancias, las imágenes de Duperly operan como una noticia ilustrada que, privilegiando la imagen sobre el texto, se presta para circular entre un público más amplio. Es difícil saber exactamente cuántas copias se produjeron y dónde circularon. Sin embargo, los eventos son significativos. Es importante señalar que la circulación de estas estampas coincide con la proliferación de periódicos y panfletos en Jamaica en la época.³⁵ Se cree incluso que la imagen fue dibujada por Duperly a partir de un reportaje de la prensa sobre los eventos (Barringer, 2007: 55).

Con esta apropiación radical de las vistas de Hakewill, Duperly introdujo un giro en la función de la imagen. El giro revela la producción de una conciencia histórica desde la imagen, dirigiendo la atención hacia la actualidad y la información. El primer aspecto de este giro se da sobre el

sujeto de representación en varios niveles: en primer lugar, con este gesto se pasa de la representación de la propiedad privada, cuyo valor es fijo, a la del acontecimiento histórico, un bien común en tanto que pertenece a la memoria colectiva. La segunda instancia del giro se da sobre el tiempo: el tiempo *arcadiano*, idealizado, de las grandes haciendas es remplazado por el de la contingencia, el instante y la acción que solo en su representación puede ser conservado. De modo que, por medio de este nuevo uso retórico de las imágenes, Duperly se apropia de la imagen artística y atemporal, y la lleva hacia la inminencia de la noticia comercial, el presente.

5. Las *Excursiones daguerrianas* y sus públicos ficticios

Hacia 1840, Duperly retomó el proyecto de un álbum de vistas de Jamaica, ofreciendo en la prensa una serie de 48 litografías, de las cuales se produjeron solo 24. El álbum se vendía por medio de una suscripción, que significaba la recepción de dos estampas al mes durante dos años por un precio fijo; las estampas también podían comprarse en el estudio Duperly & Son (Boxer, 2001: 5). Con su ojo de impresor comercial, Duperly intuyó una demanda de este tipo de imágenes que

sirvieran de símbolos de progreso y objetividad. Duperly debió asegurar un número de suscriptores para financiar la empresa, lo cual indica la existencia de un público interesado.

Se estipula que, alrededor de 1844, finalmente se terminó de imprimir el álbum que contenía, como indica la portada, «una colección de paisajes, edificios públicos y otros objetos de interés» (Duperly, c. 1844: 1).³⁶ Los espacios comprendidos en esta cartografía de la isla incluyen iglesias, plazas, un teatro, casas de gobierno, un hotel, la bahía y puestos militares. La publicación reúne los lugares insignes de la civilización en Jamaica, espacios que empezaban a tener prominencia y necesitaban representación ([Imagen 8](#)),³⁷ e ([Imagen 9](#)).³⁸ Haciendo una analogía con instituciones políticas y culturales europeas, la serie presenta a Jamaica como una continuidad con Europa para posicionarla como una sociedad cosmopolita a nivel local y global.³⁹

Como se mencionó anteriormente, por los largos tiempos de exposición requeridos para tomar los daguerrotipos, la figura humana no podía ser capturada en los tempranos daguerrotipos. Por ende, la arquitectura constituyó el elemento de «verdad» en las estampas. El tamaño de las vistas

corresponde al de una placa entera de daguerrotipo, sugiriendo una transcripción directa a la placa litográfica, como anota David Boxer (2001: 10). Los habitantes de las vistas corresponden a un público prefabricado, inventado por los litógrafos-dibujantes que, trabajando desde París, convirtieron la fotografía en litografía; cada imagen incluye el nombre de un litógrafo. Las imágenes se completaron con habitantes ficticios del espacio público, creando una fantasía francesa sobre la vida cotidiana en una colonia inglesa en el Caribe. Es probable que los personajes de las vistas se basaran en dibujos preexistentes sobre la población en las Indias Occidentales de artistas viajeros como William Berryman o Richard Bridgens, probablemente de obras anteriores a la emancipación o por dibujos del mismo Duperly quien, según la portada, supervisó la producción (Barringer, 2007: 54).

Al saber que los habitantes de las estampas son imaginados, es impactante pensar en la fantasmagoría del daguerrotipo que debió de ser usado, por ejemplo, para la estampa «Falmouth Market» ([Imagen 10](#)).⁴⁰ Al imaginarlo vacío, queda en evidencia la ausencia de «realidad», incluso en la fotografía original a la que no tenemos acceso. En cambio, en la estampa, blancos, negros y criollos circulan por las calles,

como sucede en todas las vistas del álbum. Los personajes mejor vestidos son en su mayoría blancos, y los servidores son en su mayoría negros, indicando que las relaciones sociales después de la emancipación no habían sido alteradas radicalmente, incluso a los ojos del litógrafo.⁴¹ Sin embargo, es posible ver algunos personajes ambiguos, algunos cuya raza no se puede distinguir y cuyo estatus queda abierto a interpretación. Hay otros casos singulares, como la figura en primer plano en «A View of King Street» en Kingston, que presenta a un hombre negro, con cierto estatus social elevado, en el espacio de la calle ([Imagen 11](#)).⁴²

El álbum hace particular énfasis en el orden público, sirviendo como manifiesto sobre la estabilidad política en la isla después de la emancipación. En la serie hay una marcada presencia de símbolos de poder reguladores de la vida cotidiana: iglesia, estado (en la forma del ejército) y urbanismo. Este último es particularmente novedoso porque se ocupa del ordenamiento en el espacio público y atribuye valor a los espacios de circulación como plazas y calles. El urbanismo, o el arte de la ciudad ideal, definía los espacios colectivos y fue en el siglo XIX el epítome del progreso. Tuvo además un intenso desarrollo estatal en el mundo entero, liderado por Francia. El

formato de la vista fotográfica que Duperly emplea en su álbum se convertirá más adelante en el vehículo preferido de la propaganda del urbanismo, ya que esta permitía capturar la perspectiva de las grandes avenidas que dominan la ciudad y se proyectan hacia el horizonte (Krauss, 1991: 314). No es de extrañar, entonces, que el álbum de Duperly, a diferencia del Tour pintoresco, enfatice el dominio de la urbe sobre el paisaje aún sin abandonar del todo los artificios del paisaje pintoresco inglés.

Kingston era, a principios de siglo XIX, una ciudad de comercio y opulencia con una población de treinta mil personas que contaba con numerosos establecimientos, instituciones y monumentos⁴³ ([Imagen 12](#)).⁴⁴ Era esta sociedad mercantil la principal consumidora de imágenes en la isla. Con su álbum, Duperly ofrece a esta audiencia una cartografía de la isla que presenta un presente idealizado, insistiendo sobre el dominio de lo público desde la mirada. Plazas, hoteles, tabernas, tiendas, vías principales e, incluso, el mercado, se convierten en lugares de ejercicio de la mirada sobre los otros y sobre las dinámicas de la vida cotidiana en la isla.

Es particular la aparición del arrabal o suburbio en varias

estampas del álbum. Su representación incluye símbolos de orden como las líneas de la retícula vial y las palmeras, plantas importadas por los ingleses que, no obstante, identifican al paisaje del Caribe. En las imágenes del suburbio, el contraste de las fachadas y los vestidos de la población que habita las calles es de carácter pintoresco, actuando una convivencia pacífica. Catherine Hall señala, en cambio, que los blancos vivían lejos de los centros urbanos en donde residían inmigrantes franceses, judíos, criollos y negros.⁴⁵ Sin embargo, a partir de 1830 los habitantes negros empezaron a tener mejores perspectivas de vida (Hall, 2007: 20). De hecho, también serán incluidas imágenes de la zona residencial de clase media y baja en el reordenamiento visual del espacio público realizado en el álbum de Duperly ([Imagen 13](#)).⁴⁶

Asimismo, mediante estrategias visuales, el álbum establece ciertas jerarquías. Por ejemplo, en la vista «Montego Bay taken from the residence of M. Melhado» ([Imagen 14](#)),⁴⁷ es posible ver el contraste del suburbio con la posición privilegiada de la casa de M. Melhado, que tiene una panorámica sobre la ciudad y el paisaje. El orden reina sobre las zonas residenciales y el espacio de la calle ofrece un escenario de acción para quienes contemplan desde arriba. Cuatro sujetos observan

desde una terraza elevada. Los personajes se ubican en primer plano, nuestra mirada de observador omnisciente parte seguramente de la casa y sigue la dirección de la calle, proyectándose hacia las Montañas Azules, al fondo. Los personajes observan desde su propiedad la calle, que ocupa y dirige su mirada. No es posible ver la residencia de M. Melhado, lo cual enuncia una ruptura con la tradición de representar las residencias de los poderosos. El privilegio de su situación está dado por el poder ver a los otros desde una posición aventajada. Esta vista en particular contiene un paisaje compuesto, que incluye la belleza sublime de la naturaleza y el espacio dinámico de la calle. En esta estampa se incorpora lo permanente y lo pasajero invocando, además, tanto elementos del paisaje pintoresco y del paisaje romántico como, por ejemplo, el contraste de la grandeza de la naturaleza frente a la escala humana de las cuatro figuras que se asoman sobre el panorama.

En el caso de Jamaica, y en el Caribe en general, la naturaleza era siempre considerada una amenaza. Por ende, el ejercicio pintoresco era uno de dominación sobre lo salvaje. En esta estampa vemos, por ejemplo, la disposición de las palmeras en la calle y el prado de la residencia como símbolos

de orden y planeación. En el panorama, el observador se sitúa por encima del horizonte, dominando la vista sobre una extensión, lo cual le permite poner «en abismo» su mirada y su razón (después de todo, en la imagen vemos gente que ve).

En esta imagen en particular es evidente la superposición del género del paisaje pintoresco inglés, prerrogativa del terrateniente, con el lenguaje romántico del panorama francés que privilegiaba la vida de la ciudad. En ella, tanto la naturaleza como la ciudad son objeto de nuestra mirada. En la estructura del paisaje pintoresco es usual encontrar un repoussoir como esta terraza en primer plano, que sirve de refugio al observador solitario. La imagen nos invita a caer en la ilusión de estar compartiendo la visión con las figuras de la terraza. En el medio de la imagen, una naturaleza domesticada se extiende, iluminada y lista para su contemplación y, en el fondo, un elemento de grandeza expone la banalidad de los observadores.

El contraste entre lo humano y lo monumental reaparece en Una vista de Coke Chapel (tomada desde el desfile) ([Imagen 15](#)),⁴⁸ donde una figura humana, que recuerda vagamente a *El caminante sobre el mar de nubes* ([Imagen 16](#)),⁴⁹ de Caspar

David Friedrich, contempla un edificio religioso desde lo que parece ser una plaza. Es una de las figuras humanas en el álbum más ambiguas. El hombre recorre la plaza en un día de fiesta y dirige su mirada hacia la iglesia. El sujeto está acompañado por un pointer y es casi una caricatura del estereotipo inglés, con su sombrero de copa y su *redingote*.⁵⁰ Si bien en esta estampa es evidente que la mayoría de personajes vestidos de un cierto rango son blancos, mientras que los personajes de color en su mayoría realizan tareas domésticas, este hombre es un elemento paradójico. Su identidad nos evade. Su raza y su lugar social desconocidos introducen una apertura en el tejido del mundo colonial, en el que clase y raza eran determinantes.

Si bien la intervención del público local en la producción de estas imágenes se limita a su consumo, en ellas se enuncia su presencia como una potencialidad. En su ausencia de identidad, personajes como este abren un espacio de duda. Su figura es la de futuros consumidores que pudiesen reconocerse en ese hombre enigmático y ejercer la mirada, siempre y cuando ocupasen el estereotipo. Ante la posibilidad de un mercado más amplio, y desde los estereotipos de los grabadores franceses que completaron estas imágenes con los habitantes de las

calles jamaiquinas, estos personajes ambiguos ofrecen un espacio restringido para un nuevo ciudadano cuya identidad aún está en construcción. Este ciudadano, y posible cliente para las imágenes, está sin embargo limitado por los mismos códigos que definen las reglas de su inclusión. Bien sea como estrategia comercial o como elemento del lenguaje pintoresco, estas figuras que esconden su identidad indican una apertura en el rango de sujetos que pueden ejercer la mirada después de la emancipación. Sin embargo, ellas adquieren este derecho condicionados por los sistemas dominantes que los representan o, incluso, que se resisten a representarlos por fuera de la norma colonial. La imagen parece sugerir que estos «nuevos» sujetos que han de recorrer el espacio público y que, como Duperly en sus excursiones fotográficas, se apropian de él desde la mirada, deberán someterse o mimetizarse a los códigos preestablecidos para participar del poder de la mirada y ocuparla, reclamando su derecho a ella.

6. Conclusión

Las vistas de las *Excursiones daguerrianas* dialogan con la expectativa del habitante de la isla y del extranjero sobre un ideal de vida cotidiana después de la emancipación. El artificio

de su producción nos revela las tensiones que operan en esta idealización. Como es posible ver en las *Excursiones daguerrianas*, la imagen moderna es un campo de batalla de identidades múltiples donde el resultado es siempre una ficción.

La ambigua ficción de la vida cotidiana en el espacio público jamaquino de las *Excursiones daguerrianas* abre una serie de interrogantes sobre el verdadero acontecer en el espacio público y, en particular, sobre estos personajes liminales en el presente y el futuro de la sociedad isleña. Las imágenes del álbum ponen en evidencia tanto la transformación de la esfera pública isleña como la inercia del sistema colonial incluso en la configuración de la imagen y su producción. Sin embargo, es en la ambigüedad de estas imágenes donde es posible encontrar una punción del canon, un espacio de transformación y una estrategia para la emancipación que nos permita cuestionar el sentido de verdad que estas imágenes imponen.

Bibliografía

Boxer, D. (2001). *Duperly: An exhibition of works by Adolphe Duperly, his sons, and grandsons mounted in commemoration*, catálogo de exposición, National Gallery of Jamaica, Kingston.

Barringer, T. (ed.) (2007). *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His Worlds*, Yale University Press, New Haven.

Daniel, M. (2004). «Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography», en *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Disponible en línea: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm

Hall, C. (2007). «Britain, Jamaica, and Empire in the Era of Emancipation», en Barringer, T. (ed.), *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His Worlds*, Yale University Press, New Haven.

Krauss, R. (1991). «Photography's Discursive Spaces», en Bolton, R. (ed.), *The Contest of Meaning*, MIT Press, Boston, págs. 287-302.

Jaramillo, R. L. et al. (2013). *Retina Caribe: Duperly*, catálogo

de exposición, Universidad Eafit, Medellín.

Martin, R. (2013). «Public and Common(s)», en *Places Journal*. Disponible en: <https://placesjournal.org/article/public-and-commons/> Consultado en línea: 1 de Octubre 2016.

Lefebvre, H. (1974). «La producción del espacio», en *Papers: revista de sociología*, n.º 3, págs. 219-229.

Meditz, S. W. y Hanratty, D. (1987). *Caribbean Islands: A Country Study*. GPO for the Library of Congress, Washington.

Sekula, A. (1981). «The Traffic in Photographs», en *Art Journal*, vol. 41, n.º 1, Photography and the Scholar/Critic, págs. 15–25. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/776511>. Consultado en línea: 1 de Noviembre 2016.

Wright, H. E. (2004). «Photography in the Printing Press: The Photomechanical Revolution», en Finn, B. (ed.), *Presenting Pictures*, Science Museum, Londres.

Créditos

Duperly, A. *Daguerian Excursions in Jamaica*. Litografía París-Kingston, c.1844. Fotografías de British Library y Juanita

Solano.

Todas las imágenes del álbum de *Excursiones daguerrianas* se encuentran en el sitio web de la [British Library](#).

Agradecimientos a Esteban Duperly.

Fotografía, vanguardia y modernidad¹

Esther Gabara, Universidad de Duke

Resumen: Este texto estudia cómo las llamadas periferias de la modernidad —Latinoamérica, en este caso— hacen posible una revisión crítica de la política, ética y estética de la modernidad global. Más aún, la fotografía encarna los tropos clave de la modernidad en los movimientos latinoamericanos. En este mapa, la modernidad no es la destrucción de la diferencia como resultado de la homogeneización global ni un fenómeno que ocurre sólo en los centros económicos, sino que más bien puede definirse como la tensión que producen una serie de intervenciones críticas, históricas y estéticas. Es decir, Latinoamérica desorienta las historias y teorías hegemónicas de la fotografía que aún privilegian abrumadoramente a los artistas de Europa y Estados Unidos y, al hacerlo, se ofrece una visión distinta del poder, las promesas y los peligros de fenómenos globales como el modernismo, las vanguardias y la modernidad.

Palabras clave: vanguardias, modernismo, modernidad, fotografía.

Abstract: This text studies how the so-called peripheries of modernity, such as Latin America, make possible a critical review of the politics, ethics and aesthetics of global modernity. Moreover, photography embodies the key tropes of modernity in the Latin American artistic movements. In this map, modernity is not the destruction of difference as a result of a global homogenization nor a phenomenon that occurs only in the economic centers, but rather it can be defined as the tension produced by a series of critical, historical and aesthetic interventions. That is to say, Latin America disorients the hegemonic histories and theories of photography that still overwhelmingly privilege artists from Europe and the United States and, in so doing, offers a different vision of power, promises and dangers of global phenomena such as modernism, avant-gardes and modernity.

Keywords: avant-gardes, modernity, modernism, photography.

La fotografía parece, a primera vista, disfrutar una afinidad obvia y directa con los enfoques dominantes de la modernidad. ¿Qué puede ser más moderno que reemplazar un cuadro al óleo hecho a mano —el trabajo de un artista entrenado académicamente por años— por una fotografía instantánea que cualquiera rápidamente puede aprender a tomar? Parece lógico que la fotografía, más que cualquier otro medio, debe exponer la estrecha conexión entre el modernismo o vanguardismo y la modernidad. Aunque es en verdad imposible tomar una foto de una tecnología moderna antes de su invención —no podríamos fotografiar una máquina de escribir antes de que existiera—, esta lógica no es reversible. La invención de una nueva tecnología no garantiza su conversión en un ícono de la modernidad o su contribución al lenguaje estético del modernismo.² Ciertos tropos —figuras retóricas que representan lo moderno— se han vuelto tan familiares que ahora son casi invisibles, en tanto que otros nunca penetraron ese léxico. En las siguientes páginas presentaré cómo las llamadas periferias de la modernidad —Latinoamérica, en este caso— hacen visibles una vez más las siluetas de estas figuras, revelan las tensiones y contradicciones ocultas entre sí, y hacen posible una revisión crítica de la política, ética y estética de la

modernidad global.

Ni copias de las vanguardias europeas de las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, ni auténticos reservorios de diferencia racial, las vanguardias latinoamericanas revelan la lógica que sustenta la modernidad global y demandan que expandamos el horizonte de posibilidades para la estética moderna. La fotografía encarna los tropos clave de la modernidad en los movimientos latinoamericanos, así como en los ensayos canónicos europeos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Roland Barthes. La cámara retrata a los sujetos exóticos y es retratada como tropical y salvaje, femenina y masiva. Aunque los investigadores han identificado las profundas incertidumbres que estos tropos revelan en las teorías de vanguardia dominantes, no han explicado por qué o cómo un medio tan cargado de contradicciones ha venido a jugar un rol tan importante tanto en las vanguardias históricas como en las más contemporáneas. Últimamente, lo que parecieron al principio excepciones periféricas a las reglas dominantes que gobiernan el modernismo, la modernidad y las vanguardias, han ofrecido no una mejor definición de los tres, sino una manera de *pensar a través de ellos*. Los diversos usos de la fotografía y la posición de las vanguardias

latinoamericanas hacen visible otra teoría de la modernidad articulada desde el otro lado del colonialismo moderno que divide y separa Europa de sus antiguas colonias. Nos enseñan a no pensar el modernismo y las vanguardias «en el contexto» de la modernidad, sino como intervenciones «errantes» en su formación discursiva. Estos caminos por los que la modernidad se «expande», como típicamente se dice en Occidente, no fueron pavimentados sólo por europeos y norteamericanos, sino que fueron precisamente los temas y prácticas de las vanguardias latinoamericanas. En este mapa, la modernidad no es la destrucción de la diferencia como resultado de la homogeneización global ni un fenómeno que ocurre sólo en los centros económicos, sino que más bien puede definirse como la tensión que producen una serie de intervenciones críticas, históricas y estéticas. Es decir, Latinoamérica desorienta las historias y teorías hegemónicas de la fotografía que aún privilegian abrumadoramente a los artistas de Europa y Estados Unidos y, al hacerlo, ofrecen una visión distinta del poder, las promesas y los peligros de los fenómenos globales como el modernismo, las vanguardias y la modernidad.

Un medio violento y expansivo

Desde su invención en el siglo XIX, la fotografía se ha visto ligada a las fantasías y temores modernos al tiempo que ha definido proyectos artísticos, científicos e incluso políticos. En el innovador Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana, que ocurrió en 1978 en México, Héctor Schmucler explicó que el lugar común que expone que «la cámara no ve desde ningún lugar» significa más que un concepto general sobre el limitado «punto de vista» del fotógrafo. La observada falta de neutralidad de las fotografías viene de la postura del fotógrafo, de su posición literal o simbólica en el mundo, así como del diseño de la cámara, que reproduce la ilusión de perspectiva canonizada por la pintura renacentista.³ El investigador argentino añade que, en el siglo XX, «Kodak, junto con la Coca-Cola y la bandera de las barras y las estrellas, constituye uno de los símbolos más extendidos de la presencia norteamericana en el mundo» (Schmucler, 1978: 53). La teoría crítica latinoamericana enfatiza que la cámara trae consigo un modo de ver que nos exige, como observadores, que incluyamos aspectos éticos y políticos incluso en los análisis más formalistas de las fotografías.

Un breve retorno a los orígenes de la fotografía puede

ayudar a entender mejor cómo este medio ofrece una oportunidad particular para pensar el modernismo en Latinoamérica, la modernidad global y la causa de las reservas de Schmucler. La cámara arribó a las Américas casi simultáneamente a su proclamada invención en Francia: el exitoso diseño del daguerrotipo fue anunciado en Río de Janeiro el 1º de mayo de 1839 en el *Xornal do Comercio*, en *El Comercio* de Lima el 25 de septiembre de 1839 y en México el 26 de febrero de 1840 en *El Cosmopolita*. La versión brasileña de la historia cuestiona la originalidad del daguerrotipo francés al afirmar que una imagen parecida a la de la fotografía fue producida por Antoine Hercules Florence en 1833 en una *cámara oscura*. Florence, un francés emigrado a Brasil, utilizó la palabra «fotografía» cinco años antes que John Herschel, pero recibió muy poco reconocimiento fuera del país.⁴ Este debate sobre los hechos más básicos de la historia de la fotografía revela la candente controversia por el control sobre el medio como un importante portador de ideas e imágenes de la modernidad.

Pero el lugar de invención de la fotografía significa menos que el movimiento internacional de la cámara; su estatus (en la historia del arte) como una de las bellas artes exhibida en

museos y galerías es sólo una fracción de una historia más amplia de la circulación de fotos en los medios masivos, la literatura y los estudios de ciencias sociales. Pensar sobre el movimiento entre estos sitios, más que instituir divisiones disciplinarias entre ellos, produce múltiples objetos a fotografiar tanto como múltiples formas de fotografía, y asimismo permite diversos significados e inserciones de la misma fotografía. Más que proveer una cronología de la fotografía en Latinoamérica como una de las bellas artes que obedece a los valores estéticos determinados por el modernismo europeo, este ensayo traza cómo los movimientos de vanguardia en la región desarrollaron sus propios valores fotográficos. Estos regímenes estéticos fueron conformados por una amplia variedad de fotos que aparecieron en la literatura, la etnografía, el periodismo y el arte.⁵

La palabra *errar* captura la estética, ética y experimentación política del modernismo latinoamericano. Su primera definición va de la mano con el violento expansionismo del medio: está en la naturaleza de la cámara, tal parece, explorar el mundo de modo violento. Su segunda definición, cometer un error, muestra cómo los vanguardistas latinoamericanos, dolorosamente conscientes del rol de la fotografía en la

expansión de la modernidad europea, encontraron la manera de hacer que la cámara tomara una «mala fotografía». Esto significa que las propias características del medio, que parecía naturalmente unido a la modernidad europea, fueron subvertidas y distorsionadas. El «modernismo errante» proporciona una ventana a las imágenes ignoradas de Latinoamérica (tanto dentro como fuera de la región) y finalmente ofrece un modo de conceptualizar la modernidad no como una definición o un estado al que acceder, sino, por el contrario, como un proceso completo que produce tanto inequidad y dolor como triunfos artísticos y placeres. *Errar* es una manera teórica y metodológica de seguir el movimiento y las interrupciones de las ideas clave fuera de lugar, más que de juzgar su originalidad o condenar su sumisión frente a las influencias desde afuera.⁶

En este punto puede ayudar un ejemplo. Puesto que la cámara se presta muy fácilmente a la representación mimética, los errores intencionales son más evidentes en los fotógrafos que en la pintura. Un error al pintar, especialmente en un cuadro figurativo, puede ser tomado simplemente como señal de que un pintor es malo, mientras una «mala foto» raramente es juzgada como tal porque trata de reproducir una escena y no

logra hacerlo ([imagen 1](#))⁷ Mário de Andrade —escritor, musicólogo, lingüista y fotógrafo modernista brasileño— hacía que sus fotos parecieran malas moviéndose hacia y contra su presumida función mimética. «Accidental *desvairismo* / question of a boat [*lancha*] and / of lunch [*título original*] / June 7, 1927» muestra a un hombre y una chica sentados, pero hace todo lo que está mal: decapita a ambos sujetos, incluye manchas de luz y sombra en alto contraste, gira el espacio pictórico en un ángulo de 45 grados y no proporciona ningún contexto (no hay segundo plano) del lugar en el cual fue tomada la fotografía. Los errores encuadran un encuentro accidental con el «desvairismo», el concepto titular de la propuesta de su colección poética *Paulicéia desvairada* (*Hallucinated City*, 1922), una oda a la moderna São Paulo que contiene en su prefacio su primera teoría del modernismo. Hazaña de la poesía modernista, el *desvairismo* se encuentra accidentalmente en esta fotografía, como si fuera por error.

La fotografía sufre una íntima relación con la violencia. Gracias a la invención del proceso de impresión de los medios tonos (en última década del siglo XIX), que permitió la reproducción simultánea de fotos y texto en la página impresa, la Guerra Hispanoamericana (1898) fue vista a través de una

explosión de libros, revistas y periódicos, todos ilustrados fotográficamente. El libro, en dos volúmenes dramáticamente ilustrados, *Our Islands and Their People* (*Nuestras islas y su gente*), de 1899, deja claro que, a pesar de la reciente aparición de la fotografía en Latinoamérica, fue inmediatamente utilizada para justificar la intervención militar y la expansión comercial, tanto como para fomentar la curiosidad turística y el deseo etnográfico.⁸ Más aún, Allan Sekula nos recuerda que, igual que un revólver, la cámara puede lastimar a su propietario si cae en otras manos —como dice este autor, la fotografía ha funcionado tanto honorablemente como represivamente—. No sólo fueron los ejércitos extranjeros los que llegaron con cámaras y armas: las imágenes producidas y archivadas por los ciudadanos y gobiernos latinoamericanos también fueron utilizadas tanto para sancionar y castigar como para liberar. Al tiempo que la fotografía permitía a la gente de las clases bajas experimentar el privilegio de un retrato individual —antes limitado a los patrocinadores artísticos de clase alta que podían comisionar a los pintores—, era también un nuevo medio de control social, utilizado para criminalizar a la gente a través de señales visuales de raza, género o «inferioridad» económica, y para elaborar la lógica del estado moderno. Poco después de la

Guerra Hispanoamericana, la larga guerra civil mexicana que duró una década fue documentada por fotógrafos itinerantes, encabezados por los hermanos Miguel y Agustín Víctor Casasola. El archivo Casasola demuestra que la violencia de la fotografía continúa más allá de los eventos representados y de las instituciones que los sostienen y reproducen. El PRI (Partido Revolucionario Institucional), el partido que ocupó de manera monopólica el poder en México de 1929 a 2000, se apoyó en imágenes del archivo Casasola de las batallas de la guerra y sus protagonistas en un esfuerzo por transformar la representación histórica de una guerra civil caótica en la muy celebrada Revolución Mexicana (1910-1920). A partir de un archivo fotográfico lleno de imágenes de muerte y desplazamiento, el PRI compuso una narrativa triunfal de modernización que ha podido gobernar la narrativa gubernamental de la historia mexicana hasta nuestros días.

La fotografía tiene, entonces, el potencial de crear tanto imágenes hegemónicas como de resistirlas. Vemos esas posibilidades divergentes con especial claridad en imágenes de indígenas, negros y cuerpos femeninos de los años veinte y treinta. Durante un periodo marcado por la centralización del poder del estado y un fuerte discurso nacionalista, la fotografía

se movió erráticamente de su rol como instrumento para categorizar jerarquías de tipos raciales hacia experimentos que cuestionaron la posibilidad de distinguir «razas» y los privilegios que disfrutaban aquellos a los que se les declaró «blancos». De modo similar, a pesar de que la fotografía continuó la histórica tradición artística de tratar a las mujeres como objetos de deseo, la accesibilidad de la cámara se trasladó a las fantasías, a los temores y a la realidad de las mujeres fotógrafas, quienes pudieron presentar otras imágenes de mujeres y de una sociedad moderna mucho más amplia. A continuación veremos cómo estas fotos errantes han ofrecido un modo de atravesar la modernidad de manera crítica.

El género de la modernidad

La fotografía fue marcada de manera indeleble por lo que Rita Felski ha llamado el «género de la modernidad»: la imagen de un nuevo tipo de mujer independiente financieramente, sexualmente experimental y que hacía una vida más pública que en casa. El periódico *El Mundo* declara en 1899 que: «En efecto, si hay un trabajo para la mujer, es la fotografía» (cit. en Debroise, 1994: 38). Salvador Novo, uno de los principales

miembros de los Contemporáneos, importante grupo de vanguardia en México, escribió sobre «El arte de la fotografía» (1931) como un medio moderno, afeminado y fuera de control. «Ella» es popular y móvil, urbana, producida en masa y mecánica:

«Nuestra pobre fotografía es relegada a la más alejada esquina del valor artístico. Como un traje sucio, tímidamente acepta la misión que la pintura le ha dejado.

Pero, nueva criatura, ella marcha felizmente por las calles, va a las excursiones. Se ejercita y curioseas. Es la hija pródiga del arte: ha sido creada y desarrollada, una máquina ella misma, en la era de los instrumentos mecánicos. Pero, exiliada y todo, sigue con sus propios recursos los pasos que su cruel madre le ha asignado. ¿Si la pintura ha dejado de copiar, no podrá la fotografía intentar crear por su propia cuenta? ¿No podrá intentar producir una reunión de líneas, de formas relacionadas llenas de sentido de tal manera que al mismo tiempo no nos recuerden nada visto y que nos provoque, sin embargo, emoción estética?» (Novo, 1931: 169)

En contraste con la filosofía estética de los siglos previos, que representaba lo visual como una fémia obediente y dócil,

la fotografía es una fémina alborotadora, incontrolable y amenazante que circula por la ciudad. La hija pródiga de Novo no se parece para nada a la remoción formalista tan frecuentemente atribuida al modernismo fotográfico. Su circulación en las calles rechaza «una oposición absoluta entre lo artístico y lo útil» y ella brinca con satisfacción entre las propias masas, que fueron descritas anteriormente como necesitadas urgentemente de dirección. Novo proclama que: «En las manos de millones de jóvenes, la modesta kodak es deporte y expresión... ¡Cuántas pequeñas piezas de arte puro!» (Novo, 1931: 170-171). Él defiende la posición de la fotografía dentro de las bellas artes al mismo tiempo que insiste en que es su naturaleza ser una forma de expresión popular. Este entusiasmo por la fotografía como medio se basa precisamente en su habilidad femenina de zanzar la distancia entre las artes populares y bellas.

Durante las décadas vanguardistas, a través de todo el continente, la conexión entre la fotografía y las mujeres se consolidó en las revistas ilustradas, en las que ellas fueron tanto fotógrafas y editoras como sofisticados sujetos fotográficos. A pesar de que empezaron a aparecer algunos ejemplos de «fotografía de autor» en las exhibiciones del ahora

bien conocido trabajo de Edward Weston, Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, las teorías estéticas de la fotografía modernista estaban aún profundamente unidas a los otros usos del medio que tanto complacían a Novo. Las escurridizas fronteras entre tipos de práctica fotográfica aparecían en la constante fusión entre fotografía de prensa y artística. A pesar de las tempranas exhibiciones de fotografía «artística» en los años veinte, era común ver las mismas fotos expuestas en estas exhibiciones reproducidas en revistas ilustradas. El otro grupo importante de vanguardia en México, los Estridentistas, también disfrutaron la mezcla entre fotografía y texto en el popular *Universal Ilustrado* y debatieron una estética moderna modelada por las piernas visibles de la Nueva Mujer.

La revista *Imagen* se definió a sí misma como espacio híbrido en el cual los editores le dieron un lugar central a la fotografía, e incluyeron desde obras del icónico fotógrafo modernista Manuel Álvarez Bravo hasta fotografías de estudios hollywoodenses. La teoría sobre la fotografía moderna de Waldemar George celebra la experimentación con el medio en los mismos términos en que lo hace la pieza de María Becerra González sobre ropa femenina «La mujer, la moda y el diseñador» y ambos son ilustrados con imágenes de Álvarez

Bravo [1933]. En tanto que las fotos de Álvarez Bravo están ahora firmemente enclavadas en el canon de la fotografía modernista, más que borrar los «errores» de sus imágenes más famosas —por ejemplo, el estilo periodístico de [*Obrero en huelga asesinado*](#), obra presentada simultáneamente en la revista política [*Frente a Frente*](#) y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York— o la impresión invertida de [*Parábola óptica*](#), su errancia constituye de hecho una estética fotográfica modernista. Como la hija pródiga de Novo, la feminidad fotográfica capta una visión equivocada de la modernidad para poder intervenir en su circulación (global).

México no estaba solo al darle importancia a las revistas femeninas ilustradas fotográficamente o a la feminidad en la teoría y práctica de la fotografía y literatura de vanguardia. En países tan diversos como Argentina, Chile o Puerto Rico, el rápido crecimiento de los medios masivos nacionales abrieron un nuevo e importante espacio cultural cuyo carácter fue mayormente definido por la inclusión de experimentos con la fotografía y el diseño gráfico. Estas publicaciones combinaron lo vanguardista con lo popular, textos e imágenes, para atraer a la mujer moderna como ciudadana y consumidora. Jorge Luis Borges, tal vez el escritor latinoamericano más leído tanto

dentro como fuera de la región, empezó a publicar durante el período de la vanguardia modernista y contribuyó por muchos años a la revista popular ilustrada *El Hogar*. En tanto que se han publicado muchas antologías que contienen esos textos, se tiende a minimizar su inversión en ellos y no se analizan como sitios serios para la experimentación artística.⁹ *El Hogar* incluía consejos sobre estilo para mujeres de la clase media, secciones turísticas y una perspectiva sobre un tipo de vida cosmopolita al que aspiraba la clase media emergente en muchos países. También incluía reseñas sobre literatura, música y arte vanguardista. En Brasil, Mário de Andrade subraya la importancia de estas publicaciones en un texto canónico de la estética modernista, en el cual proclama: «A través de las revistas somos omnipresentes» (1980 [1925]: 265).

Alejo Carpentier, afamado autor cubano de la teoría literaria americana de lo «real maravilloso», inició su carrera literaria publicando en medios populares, incluyendo revistas para mujeres como *Chic*, y fue tanto director editorial como colaborador regular en *Carteles*. Además de sus artículos sobre arte y música contemporáneos de todo el mundo, publicó con su propio nombre en [*Social*](#) desde 1925 hasta 1927, en que inició una sección dedicada a la moda femenina, que firmó con

el seudónimo de «Jacqueline». Su obra popular fue escrita al mismo tiempo que se iniciaba en la vanguardia cubana. Durante el mismo año publicó en 1927. *Revista de Avance*, firmó el manifiesto «Declaración del Grupo Minorista» y escribió su primer borrador de la novela [*iÉcué-Yamba-Ó!*](#) mientras se encontraba en prisión por haber firmado un manifiesto de los trabajadores comunistas. Lo que Carpentier y otros hicieron fascinante y claro fue que la vanguardia y la modernidad latinoamericana figuró en las páginas de estas diversas publicaciones, junto con la silueta de las mujeres fotografiadas.

Es crucial notar que las mujeres no fueron sólo el objeto representado en la fotografía moderna. Las expectativas familiares sobre la feminidad fueron confrontadas en estas páginas, y las mujeres artistas que sostuvieron en sus manos las cámaras jugaron roles muy activos en la creación de las revistas ilustradas dirigidas a mujeres lectoras. En Argentina, Victoria Ocampo era la directora editorial de la revista ilustrada *Sur* que, desde el segundo número en 1931, enfatizaba el número de «láminas fotográficas documentales y artísticas» de los referentes fotográficos Horacio Coppola, Víctor Delhez, y el mexicano llamado sólo Agustín, que pudo haber sido el afamado Agustín Jiménez. En México, María Luisa Ross fue la directora de

publicación de *El Universal Ilustrado* en sus primeros años, predecesora inmediata de Carlos Noriega Hope. A través de la fotografía, y de manera inédita, las mujeres tomaron control sobre la página impresa.

La obra de Tina Modotti es ejemplar de una vanguardia fotográfica errante y «femenina». Nacida en Italia y criada en California, con razón ha sido incluida como una figura canónica de la fotografía mexicana así como una artista de vanguardia latinoamericana involucrada en política. Toda su carrera fotográfica tuvo lugar en México y es bastante claro que los debates posrevolucionarios del país sobre política, ética y estética de la modernidad marcaron de manera indeleble su producción artística. Modotti llegó a México en 1923, inicialmente como aprendiz y amante del afamado fotógrafo estadounidense Edward Weston, pero más tarde se separó de él debido a diferencias sobre libertad sexual, arte y política. Su obra incluye retratos íntimos de figuras principales de las vanguardias artísticas y literarias o de mujeres tehuanas que vivían en sociedades matriarcales, así como autorretratos de sí misma posando en la ropa típica bordada de las tehuanas. Modotti capturó innovaciones como los cables telegráficos y máquinas de escribir al mismo tiempo que artesanías que

incluían muñecas y canastas. Grandes estadios deportivos que albergaban a las masas y que contribuían a la idea del estado moderno hacían pareja con las imágenes de opresión de la gente indígena que sufría su violencia.

Como fotógrafa y modelo, Modotti se reveló como una imagen de la Nueva Mujer, la figura de una feminidad radical y liberada que se extendía por el globo. Se declaró interesada en la experimentación sexual, independiente de las estructuras sociales y económicas tradicionales (hizo de la fotografía su forma de vida) y fue activa en la política comunista tanto en México como internacionalmente. El [trabajo de Modotti como modelo de desnudo](#) para Weston ha sido interpretado como evidencia de su sumisión a su antiguo mentor y amante. Pero cuando se considera en el contexto de su amplia experimentación con la fotografía, la sexualidad y la feminidad moderna, su actividad como modelo revela una participación activa en el proceso fotográfico, desde la posición del sujeto retratado más que desde la del fotógrafo o el espectador.¹⁰ Su composición de un sujeto activo en la imagen fotográfica orienta más ampliamente su eventual ruptura con Weston por cuestiones de arte y política. Aún así, no se puede reducir su obra a una oposición entre fotografía comprometida y obra

formalista. Modotti tomó fotografías altamente estéticas de los íconos del Partido Comunista. Si Sarah Lowe observa que el México de Weston era «monumental», mientras que Modotti veía la «lucha por la igualdad social y económica» (2004: 9), esto sucedió en gran medida porque Modotti, como tantos otros fotógrafos latinoamericanos, creó imágenes basadas en su experiencia como fotógrafa y sujeto fotográfico, aprendiz y modelo de desnudos. Esta visión doble y errante ofrecida por la fotografía fue fundamental para la teoría y la práctica de las vanguardias latinoamericanas, como veremos a continuación en algunos fotógrafos que se preguntaron acerca de la cuestión de la raza en la modernidad.

Retratando a otros, retratándose a sí mismos

Como se señaló anteriormente, la fotografía puede tanto denigrar como elogiar a sus sujetos. La teoría fotográfica dominante ha lidiado con esta contradicción simulando que siempre hay una separación clara y evidente entre sujeto y objeto, entre el fotógrafo y lo fotografiado. Es decir, el poder de la fotografía para alabar o menospreciar estuvo en manos de ciertos fotógrafos (hombres europeos) y su punto de vista —

racista y sexista, o no— *parecía* (y énfasis *parecía*) incluido en la propia tecnología que separaba el sujeto del objeto. Como vimos anteriormente, las mujeres no fueron sólo representadas por las cámaras, sino que fueron capaces de involucrar al mecanismo fotográfico en alianzas singulares (aunque momentáneas) que trastornaron tales divisiones. Estos usos errantes de la cámara también fueron producidos por tensas complicidades entre fotógrafos europeos de nacimiento (y sus descendientes) con escritores latinoamericanos descendientes de africanos y artistas indígenas. De nuevo, las fotos circularon de las revistas ilustradas a las exhibiciones de arte tanto como la cámara pasaba de manos de los euroamericanos a las de los descendientes de indígenas.

Como en la anterior imagen errante, el modernista brasileño Mário de Andrade tomó fotos que revelaron que el medio era, al mismo tiempo, una herramienta y el enemigo del artista modernista. La cámara ofrecía un medio para investigar, documentar e integrar a las culturas afrobrasileñas e indígenas en la práctica artística moderna, aunque el modernista brasileño que la sostenía luchaba para afirmar su autoridad.¹¹ Mientras que las imágenes de Andrade sobre las poblaciones rurales evitaban la idealización folclórica de una raza nativa fundacional

y, por lo tanto, de un pasado necesario, toda su obra —desde la poesía hasta la música y la fotografía— eran representaciones de «lo popular», un aspecto central del proyecto modernista brasileño. Este autor consideró que las culturas populares, tanto de los indígenas como de los afrobrasileños, eran las fuentes de la identidad nacional y regional, por lo que compuso un modernismo fotográfico que retrató una visión tensa y matizada de este acto de representación en medio de una sociedad étnicamente diversa. En textos literarios, teóricos y fotografías radicalmente experimentales, de Andrade sostiene una teoría del modernismo que examina cómo se vive la raza sin confirmarla de manera autoevidente. Raúl Antelo llama a esta innovación artística «primitivismo brasileño» y, a pesar de que la repetición de una palabra asociada con la fantasía exótica europea puede provocar alguna confusión, genera un sentimiento de incomodidad apropiado (Antelo, 1984: 157). De Andrade describe al poeta modernista ideal como un velo en el panorama de la nación, enfatizando su doble posición entre el centro y la periferia, entre el interior de Brasil y Europa. Como en el caso de Modotti, su fotografía y escritura exponen una nueva definición de la estética de lo sublime desde la perspectiva del objeto de la mirada —lo nombra como una

sublimación del «mirar que eres mirado»— que fue fundamental para un modernismo latinoamericano más amplio.

A la par de Andrade, Carpentier participó en los medios masivos emergentes mencionados con anterioridad, e incluso la cultura y el arte de la población afrocubana inspiró su primera novela de vanguardia *iEcue-Yamba-O!* (1933). No es accidental que esta novela —única en toda su obra— incluyera fotos de los altares y las figuras religiosas de la santería cubana. Un punto en la literatura de Carpentier que nunca ha sido abordado lo suficiente es que estas fotografías no fueron meras ilustraciones, sino parte fundamental de un experimento de vanguardia que fusionaba la ficción con la etnografía y el periodismo. Han sido atribuidas al propio Carpentier (lo que es dudoso), a Juan Luis Martín, autor de *Ecue, Changó y Yemayá* (1930) (Rodríguez Beltrán en Carpentier, 2012: 31) y comparadas con las ilustraciones de Fernando Ortiz en *Los negros brujos* y *Archivos del folklore cubano* (Park, 2012: 58-59). Pero *iEcue-Yamba-O!*, a diferencia de estas obras, fue enfáticamente un texto de vanguardia, como lo acentúan los signos de admiración que enmarcan su título. Escrita mientras se encontraba prisionero por su resistencia política al régimen de Machado, las imágenes y el texto elaboran la conflictiva

relación del escritor de élite con la gente que veía como esencialmente cubana y, sin embargo, extranjera para él. La cercana vecindad de Carpentier con sus compañeros afrocubanos presos marcó la distancia tanto de la abstracción de la raza en el primitivismo europeo como de la base biológica racista que promovían los científicos estadounidenses en la *Primera Conferencia Panamericana de Eugenesia* en la Habana celebrada en el mismo año de su confinamiento (Park, 2012: 47). Es importante notar que las [fotos que Carpentier incluyó](#) no fueron de gente afrocubana, sino retratos de altares y objetos religiosos, objetos con poderes especiales. Tomadas al nivel del ojo, sin fondo que ayude a determinar la escala, las muñecas e íconos parecen casi vivas; parecen moverse y respirar dentro del espacio fotográfico. El protagonista de la novela declara que los miembros de su comunidad fueron «engañados por las apariencias... lo visible» (Carpentier, 2012 [1933]: 66) mientras sostiene que «un objeto pueda estar dotado de vida» (Carpentier, 2012 [1933]: 67). Las fotos en *iEcue-Yamba-O!* no son evidencia visual de cierta verdad, sino que son objetos poderosos por sí mismos, como los altares que presentan. En la combinación de imagen y texto, Carpentier luchó con los riesgos de la visualidad y la modernidad en Cuba

para contribuir con una estética de vanguardia que erraba entre la verdad y la invención.¹²

El dilema de representar a las culturas y las personas no europeas en Latinoamérica se vuelve aún más dramático en la obra de Martín Chambi, el fotógrafo quechua cuyo trabajo hizo que los criollos *indigenistas* de vanguardia de esos tiempos se sintieran francamente incómodos.¹³ A pesar de la crítica del momento, desde entonces sus imágenes se han vuelto íconos del periodo de investigación y celebración modernista de la población indígena en Perú.¹⁴ Sin embargo, las fotografías de Chambi no ofrecen una imagen «auténtica» de la gente indígena no tocada por el tiempo. Como sus coetáneos vanguardistas de la región, él transformó una relación tensa con la cámara en imágenes errantes. El proceso de autorreflexión está más cargado para Chambi que para sus contrapartes criollas y no ofrece una visión o imagen indígena única e indiferenciada. En tanto que algunos críticos fantasean acerca de conseguir acceso directo a «lo indio» —una identidad indígena auténtica e inmutable— a través de sus imágenes, la visión de Chambi es diversa y compleja. El rango de las fotos que Chambi produjo no puede ser confinado a la representación de la indianidad figurativa o alegórica: sus imágenes de

indígenas en motocicletas y de equipos femeninos de basquetbol no muestran ninguna sorpresa frente al «primitivo» manejo de la nueva tecnología, y las imágenes de ellos en otros contextos no los transforman en «tipos etnográficos».¹⁵ La abstracta [*Piedra de 12 ángulos*](#) (1930) es quizá el epítome del modernismo errante: la fotografía representa con precisión, miméticamente, una imagen abstracta de una piedra que forma parte de una pared de Cuzco. Se involucra en las tradicionales prácticas incaicas de la abstracción en sus grabados en piedra y textiles, los presenta como los creadores iniciales del modernismo peruano y los inserta en el debate internacional sobre la vanguardia y la representación.¹⁶

Europa errante

La errancia fotográfica latinoamericana, por definición, no permanece en casa, ya que los artistas y escritores, sus textos e imágenes, viajaron en el espacio y en el tiempo. Los trópicos racializados y los medios masivos feminizados, que modelaron el modernismo errante en Latinoamérica, aparecen de nuevo en textos canónicos europeos de Benjamin, Kracauer y Barthes, pero estas llamativas contradicciones han sido simplificadas o

reprimidas en vez de ser exploradas a fondo. Para concluir, entonces, tenemos que explorar la promesa de errancia para la teorización fotográfica y la modernidad, globalmente.

El ensayo de Siegfried Kracauer titulado «La fotografía» (1927) inicia con la descripción familiar de la fotografía de una estrella de cine reproducida en las páginas de una revista ilustrada: una «diva demoniaca» que llena el estereotipo de la Nueva Mujer con «los cabellos cortos *a lo garçonne*, la seductora pose de la cabeza y las doce pestañas a derecha e izquierda», ella es el ícono de la fotografía industrializada. Kracauer describe el proceso del medio tono: «los millones de pequeños puntos que constituyen a la diva...» que podemos ver como la herramienta de los nuevos proyectos coloniales estadounidenses y la abrumadora presencia de revistas ilustradas cuya meta es «la restitución de la totalidad del mundo accesible al aparato fotográfico» (Kracauer, 2006: 291). Su ensayo investiga la relación del medio con las tecnologías de producción masiva e introduce una preocupación compartida entre los pensadores marxistas de la época de que, al mismo tiempo que la reproducibilidad de la fotografía contiene un potencial liberador, amenaza también con permitir que la fotografía industrializada se convierta en una herramienta

capitalista muy eficiente. Su dramática prosa une la reproducción masiva de las fotografías con una visión de lo moderno (como) femenino; la diva demoniaca es «sólo una duodécima parte de una docena de *tillergirls*», un grupo de chicas que bailaban al unísono con estilo militar, como las Rockettes, y cada una era la imagen exacta de la otra (Kracauer, 2006: 276). Como ha afirmado Andreas Huyssen, su lucha contra la mujer moderna revela que la cultura de masas era el «subtexto oculto del proyecto modernista» (1986: 47). Kracauer encuentra que el «asalto» de fotos en estas revistas combate a la memoria en vez de ayudarla y que el «proceso histórico» debe luchar contra la diva demoniaca y todo lo que ella representa para alcanzar una «conciencia liberada». Para concluir, le da crédito a Franz Kafka, que alcanza su conciencia porque «rompe la realidad natural y trastoca sus fragmentos» (Kracauer, 2006: 298). En tanto que Kracauer ha observado un desorden similar en las revistas fotográficamente ilustradas, el «desbarajuste» de las divas demoniacas es demasiado para él. El ensayo termina con un deseo irresuelto: «El juego muestra que aún se desconoce la organización válida en función de la cual se habrán de presentar un día los restos de la abuela y de la estrella cinematográficamente registrados en el inventario

general» (2006: 298). El ensayo de Kracauer lucha contra las funciones disruptivas y represoras de la fotografía que observó Sekula: lo tienta el desorden fotográfico de la realidad, pero su temor le hace ver la necesidad de un archivo ordenado. Más que concluir con la inamovible «Gran División» que encontró Huyssen entre la cultura de masas y el modernismo, podemos imaginar que el *errar* ofrece una alternativa al consumismo desbocado de la imagen industrializada (la «diva demoniaca») y la selección hegemónica del archivo. El modernismo errante retrata un movimiento, tenso y problematizado, que la fotografía latinoamericana ofrece a Kracauer.

Walter Benjamin compartió estas preocupaciones sobre la imagen industrializada y respondió a Kracauer con sus propias propuestas en «Una historia corta de la fotografía» (1931). En este ensayo posterior, sin embargo, el desorden de la fotografía es presentado no como femenino, sino como primitivo. Benjamin busca recapturar un momento anterior de la fotografía para encontrar el verdadero, no industrializado, potencial del medio. Kafka es una vez más el punto de partida, pero, en este caso, Benjamin pondera un retrato del escritor como un chico:

«[Era la época] cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. *En una especie de paisaje de jardín invernal está en ella un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos esos trópicos almohadonados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero sobremanera grande, con ala ancha, tal el de los españoles.* Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano les ha sido determinado... En su tristeza sin riberas es esta imagen un contraste respecto de las fotografías primeras, en la que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un medium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba» (Benjamin, 1931: 5-6, énfasis añadido por la autora).

A pesar de su estatus canónico, la reflexión de Benjamin sobre la conexión entre fotografía y representación colonial en este pasaje ha sido evitada por completo. Puesto que Benjamin no incluyó la reproducción de la imagen del jardín invernal con las otras que aparecieron en su ensayo, uno puede asumir que la imagen reclamaba el exceso tropical en su descripción. Sin embargo, cuando Liliane Weissberg reveló [la imagen](#) que utilizó como fuente Benjamin, las pequeñas palmeras en el fondo difícilmente parecen justificar la angustia retórica de este pasaje. ¿De qué se trata entonces este regreso a la fotografía temprana para mostrar la cámara de tortura tropical de Kafka? La melancolía de Benjamin acerca de lo que él llama aura —el poder especial de la obra de arte original, que criticó como elitista pero por la que sentía nostalgia— penetra su historia de la fotografía.¹⁷ Busca en las guaridas tropicales del medio una manera de desobedecer, de errar, en tanto que el ensayo se dirige en busca de fotos de gente que no son propiamente retratos, fotografías de la realidad que no son reales. Más para Benjamin que para Kracauer, entonces, el errar latinoamericano puede ofrecer el tipo de fotografía que busca.

El núcleo de la nostalgia, el deseo y el exotismo al centro de la teoría de la fotografía de Benjamin se convierte, sin embargo,

en algo muy diferente dentro de la tradición de crítica europea. Se convierte en el ideal de la «fotografía pura». En el influyente *Cámara Lucida* (1981) de Roland Barthes, una foto de un jardín invernical como la de Benjamin es de nuevo la chispa que enciende las reflexiones sobre el medio. Viendo a su madre en un jardín invernical, Barthes escribe: «frente a esas fotos, yo deseaba ser salvaje, inculto» (Barthes, 1989: 36). Si sólo fuéramos capaces de acceder a tal lugar «puro» fuera de la cultura, seríamos capaces de ver lo que la fotografía es «en sí misma». Barthes localiza el acceso a esta verdad primitiva en el *punctum*: un particular detalle fotográfico que golpea directamente el ojo, como un golpe de significado. Barthes distancia el *punctum* del *studium*, al cual caracteriza como menos profundo, básicamente descriptivo, metafórico más que metonímico y basado en el estudio del «detalle etnográfico». Si ambos aspectos del significado fotográfico revelan un adeudo con la etnografía, Barthes privilegia el *punctum*, pues provee del tiempo «aorista» de la fotografía, un pasado completo y perfecto que no tiene efecto en el futuro.

Este exilio de lo «primitivo», tanto de la cultura como del tiempo histórico, ha sido desde hace mucho tiempo una herramienta utilizada para respaldar el dominio occidental en

sus encuentros con culturas no occidentales. De hecho, a pesar del autoproclamado amor de Barthes al *punctum* de la fotografía primitiva, escribe que su mejor acceso al *punctum* emerge cuando cierra sus ojos (Barthes, 1989: 105). ¿Qué mejor control puede imponer alguien frente al rostro del llamado primitivo, al rostro de lo que él llama la locura de lo visual, que cerrar sus ojos? Esta teoría contemporánea de la fotografía afirma que, mientras el medio en sí mismo es definido por el encuentro de occidente con lo primitivo, el espectador europeo mantiene el control último sobre la imagen y sobre la propia esencia de la fotografía.

Debemos ser claros: la fotografía y las vanguardias latinoamericanas articularon sus propios discursos acerca de la otredad racializada y de género. Esos prejuicios no los diferenciaron de Barthes y otros teóricos europeos del medio. Ambos lados de la división colonial se posicionaron a sí mismos como opositores, como críticos, de la modernidad misma. Sin embargo, el modernismo y la modernidad dominantes criticaron la desaparición de las diferencias a través del proyecto modernista global, en tanto que el modernismo errante ofrece una inclusión de las prácticas fotográficas que inventan e intervienen en la modernidad global al revelar su construcción

de la diferencia. Ambos reflejan la violencia de la modernidad, pero la crítica europea concluye que, en última instancia, esa diferencia desaparecerá, mientras que los teóricos latinoamericanos revelan que exacerba la desigualdad. Huyssen vio la «gran división» que las vanguardias europeas establecieron entre la cultura popular y la de élite, mientras que los artistas latinoamericanos siguieron una y otra vez el movimiento errante entre las dos. Mientras Barthes se cierra en sí mismo, cierra sus ojos a la locura del mundo visual ofrecido por la fotografía, Benjamin se conserva abierto, investigativo, incierto; tal vez en busca del error que sospechaba que el medio podría ofrecerle. El modernismo errante de Latinoamérica, por lo tanto, continúa su viaje y puede ayudar a redefinir la historia y la teoría de la fotografía.

Colofón

La obra fotográfica de la artista brasileña Rosana Paulino (nacida en 1967), producida en el umbral del siglo XXI, se conduce por vías que exacerban la errancia modernista y celebran la vitalidad de los objetos que Carpentier retrató en *iEcue-Yamba-O!* En la serie [*Bastidores*](#) (1997), Paulino

transformó fotografías de un álbum familiar, bordando líneas gruesas de tela negra sobre las bocas y ojos de retratos de mujeres afrobrasileñas. La obra de la artista contemporánea simultáneamente se desconecta y sutura con la historia de la fotografía como un medio modernista por excelencia. *Bastidores* estropea la lisa superficie fotográfica con montones de estambre cosidos sobre tela y le da una forma circular al habitual cuadro rectangular de la imagen modernista. El trabajo de tejido de Paulino traspasa las ilusiones de precisión fotográfica y la pureza modernista que, literal y figurativamente, pone los cuerpos de descendientes de indígenas y africanos —y de mujeres en general— a trabajar para la estética y la ideología europea del colonialismo moderno.

Si los objetos y prácticas domésticas soportan el peso de la construcción social de género (véase a Simioni, 2010), las imágenes de mujeres negras en Brasil son adicionalmente agobiadas con la historia del racismo en el corazón del discurso moderno europeo. El [video](#) de Célia Antonacci muestra a Paulino mientras trabaja en esas fotografías: sus manos se mueven a través de imágenes que presentan a los negros como «tipos» salvajes, dibujos naturalistas de la flora brasileña e

imágenes de rayos equis de huesos recolectados tras la muerte violenta de millones de afrodescendientes. En la serie *Assentamento* (*Asentamiento*, 2013), las fotografías de la expedición al Brasil (1865-1866) del profesor de Harvard Louis Agassiz se convierten en materia prima para reflexionar sobre la violencia de la representación fotográfica. A pesar de que también proporcionan la oportunidad para lo que Paulino llama el proceso de «rehechura», esas mujeres negras han estado involucradas, desde los tiempos de su arribo en cadenas a las Américas hasta sus confrontaciones contemporáneas con las imágenes de belleza femenina de los medios masivos. En las manos de Paulino, la fotografía genera una poderosa fuerza afectiva, tanto a través de las memorias de la intimidad familiar como del violento racismo contra los negros del discurso visual en el Brasil y las Américas. Sus reproducciones errantes, penetraciones y alteraciones de las imágenes, muestran cómo el arte de la fotografía —definido desde hace tiempo por las visiones eurocéntricas del modernismo y la modernidad— puede aprender del conocimiento estético, social y afectivo de las mujeres negras para rehacerse a sí mismo, erráticamente.

Bibliografía

Andrade, M. (1978). *O turista aprendiz*, Livraria Duas Cidades, São Paulo.

_____(1980). «A escrava que não é Isaura», en *Obra Imatura*, 3rd ed., Livraria Martins Editora, Belo Horizonte.

Antelo, R. (1984). *Literatura em revista*, Editorial Atica, São Paulo.

Barthes, R. (1989). *Camera Lucida. Reflexiones sobre la fotografía.*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.

Becerra Gonzalez, M. (1933). «La mujer, la moda y el diseñador», Imagen I:2, s.p.

Benjamin, W. (1931). «Pequeña historia de la fotografía», en: *Biblioteca Virtual FAHUSAC*. Consulta 23 de noviembre de 2016, <http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/1548>.

Billeter, E. (1998). *A Song to Reality: Latin American Photography, 1860-1993*. Disponible por D.A.P., Barcelona, Lunwerg, New York, N.Y.

Borges, J. L. (2000). *Borges en El Hogar, 1935-1958*, Emecé,

Buenos Aires.

_____(1986). *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1926-1939)*, Tusquets Editores, Barcelona.

Carpentier, A. (2012). *iÉcue-Yamba-Ó! Novela afrocubana (1933)*, edición crítica de Rafael Rodríguez Beltrán, Biblioteca Alejo Carpentier, Habana.

Debroise, O. (1994). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México.

Eder, R. (1988). «El concepto de modernidad en el arte de América Latina», en *Simpatías y diferencias: Relaciones del arte mexicano con el de América Latina*, X Coloquio Internacional de Historia de Arte, UNAM, Ciudad de México.

Gabara, E. (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920-1940*, Duke University Press, Durham.

George, W. (1933). «Fotografía, Magia Moderna», en *Imagen*, nº I:2, s.p.

Hanssen, B. (1999). «Portrait of Melancholy (Benjamin,

Warburg, Panofsky)», en *MLN*, nº 114.5, págs. 991-1013.

Hemment, J. C. (1898). *Cannon and Camera. Sea and Land Battles of the Spanish-American War in Cuba Camp Life, and the Return of the Soldiers*, D. Appleton and Co., Nueva York.

Hooks, M. (1993). *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, Pandora / HarperCollins, Londres.

Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Modernism*, Indiana University Press, Bloomington.

Kracauer, S. (2006). «La fotografía», en Kracauer, Siegfried (ed.), *Estética sin territorio*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia.

Lowe, S. M. (2004). *Tina Modotti & Edward Weston. The Mexico Years*. Merrell, Londres.

Novo, S. (1931). «El arte de la fotografía», en *Contemporáneos*, nº 9.

Olivares, J. (1899). *Our Islands and Their People*, tomos 1 y 2, N. D. Thompson Publishing Co, St. Louis, Nueva York, Chicago, Atlanta.

Park, S. M. (2012). «Academic Discourse at Havana: Pan American Eugenics and Transnational Capital in Alejo Carpentier's *iÉcue-Yamba-Ó!*», en *MFS Modern Fiction Studies*, págs. 46-78.

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics : The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill. Continuum, Londres, Nueva York.

Schmucler, H. (1978). «La fotografía y los medios masivos de información en América Latina», en *Hecho en Latinoamerica: Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, Consejo Mexicano de Fotografía, A. C., Ciudad de México.

Schwarz, H. (2007). «Martín Chambi: Corresponsal gráfico (1918-1929)», en Bryce Echenique, A. (ed.), *Martín Chambi*, Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid.

Sekula, A. (1986). «The Body and the Archive», en *October*, nº 39, págs. 3-64.

Simioni, A. P. (2010). «Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan», en *Revista Proa*, nº 2:1. Última consulta 23 de noviembre de 2016.
Disponível

en: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view>

Weissberg, L. (1997). «Circulating Images: Notes on the Photographic Exchange», en Rabaté, J. M. (ed.), *Writing the Image After Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Segunda sección

Souvenir du Mexique: Manuel Álvarez Bravo y la invención de la fotografía surrealista-documental

Juanita Solano¹

Resumen: Este texto revisa la obra del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo y su compleja relación con el surrealismo. En este ensayo se propone que, aunque el fotógrafo nunca tuvo intenciones de realizar obra que se alineara con los objetivos del grupo europeo de vanguardia, una serie de circunstancias, dentro de las que se encuentran la exposición que compartió con Cartier-Bresson en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México, la exposición *Anti-Graphic Photographs* en la galería Julien Levy de Nueva York, y la inclusión de sus fotografías en la revista *Dyn* de Wolfgang Paalen —aparte de la apropiación de su obra por parte de André Breton— llevaron a la interpretación de su obra bajo estos términos.

Palabras clave: Manuel Álvarez Bravo, surrealismo, fotografía documental, André Breton, Cartier-Bresson.

Abstract: This text examines the work of the Mexican photographer Manuel Álvarez Bravo and the rather complicated

relationship of his work with Surrealism. This essay argues that, although the photographer never intended to create photography that aligned with the goals of the European vanguard movement, a series of circumstances, among them the exhibition with Cartier-Bresson at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City, the *Anti-Graphic Photographs* show at the Julien Levy Gallery in New York, and the inclusion of his photographs in Wolfgang Paalen's *Dyn* magazine —besides Andre Breton's appropriation of Alvarez Bravo's work— directed the interpretation of his photographs as surrealist.

Keywords: Manuel Álvarez Bravo, Surrealism, Documentary photography, Andre Breton, Cartier-Bresson.

El 27 de abril de 1935 un periodista del *New York Times* describió el trabajo de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) como «una especie de snapshot o una impresión surrealista que la cámara captura de manera única» (*The New York Times* en Agnès Sire, 2004: 18).² El reportero hacía referencia a la innovadora exposición organizada por el hoy famoso galerista Julien Levy en su galería de Nueva York. La exposición, titulada [Documentary and Anti-Graphic Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Alvarez Bravo](#) (*Fotografías documentales y anti-gráficas de Cartier Bresson, Walker Evans y Álvarez Bravo*), no solo presentaba el trabajo del fotógrafo mexicano en los Estados Unidos por primera vez, sino que también lo situaba junto a dos de los más grandes fotógrafos del siglo XX. Lo sorprendente de este corto recuento no es simplemente la inclusión de Álvarez Bravo en la exposición junto a estos dos grandes maestros, sino la descripción incluida en la reseña del *New York Times*. Tan temprano como en 1935, tres años antes de que André Breton (1896-1966) hiciera su primer viaje a México y categorizara el trabajo de Álvarez Bravo como surrealista, un reportero anónimo de un periódico estadounidense ya situaba el trabajo del fotógrafo mexicano en esa misma esfera. Esta reseña es uno de los primeros récords

—si no el primero— encontrados hasta ahora, que relaciona el trabajo de Álvarez Bravo con el persistente imaginario surrealista, que ha perseguido el entendimiento de la obra del mexicano hasta el día de hoy. La relación entre la obra de Álvarez Bravo y el surrealismo es problemática, precisamente porque el fotógrafo mexicano nunca buscó crear un imaginario surrealista a través de sus fotografías y, sin embargo, estas continúan siendo categorizadas de esta manera.

Los relatos tradicionales que relacionan el trabajo de Álvarez Bravo con el de los surrealistas han colocado los inicios de esta relación en los confines de la llegada de Breton a México y su subsiguiente interés en la obra del fotógrafo.³ Especialmente, la inclusión de las fotografías de Álvarez Bravo por parte de Breton en la revista [*Minotaure*](#), la exposición [*Mexique*](#) en la Galerie Renou & Colle en París y la Exposición Internacional de Surrealismo que tuvo lugar en 1940 en la Ciudad de México, establecieron a Álvarez Bravo como uno de los artistas surrealistas de Breton. Sin embargo, como sugiere la reseña del *New York Times*, la recepción y el emplazamiento del trabajo de Álvarez Bravo dentro del imaginario surrealista es mucho mas complejo y empezó *antes* del encuentro de Breton con la obra del fotógrafo. No busco

negar acá que la presencia del poeta francés y su apropiación de la obra de Álvarez Bravo jugaron un papel determinante en esta construcción —por supuesto que sí—, lo que se intenta sugerir aquí es que este imaginario es el resultado de una serie de circunstancias multifacéticas que resultaron en la designación paradójica del trabajo de Álvarez Bravo como surrealista. Este texto sugiere que, además del encuentro de Breton con Álvarez Bravo, otros tres eventos reforzaron, y eventualmente perpetuaron, la interpretación errónea del trabajo del mexicano: la exposición con Henry Cartier-Bresson (1908-2004) en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México en 1935, la muestra [Documentary and Anti-Graphic](#) en la Galería Julien Levy en Nueva York ese mismo año y la inclusión de las fotografías de Álvarez Bravo en la revista [Dyn](#) de Wolfgang Paalen a partir de 1942.

Aunque Cartier-Bresson no fue considerado un artista surrealista por excelencia, él se situó a sí mismo en ese ambiente durante los primeros años de su carrera. Sus fotografías de los años treinta han sido calificadas como «surrealistas documentales», un término que claramente denota los confines bajo los que estaba trabajando antes y durante su viaje a México (Walker, 2014: 2). La exposición de

1935 con Álvarez Bravo, que tuvo lugar al final de su visita, confirió de alguna manera a la obra del mexicano un sentimiento surrealista, el cual fue finalmente interpretado así por el reportero del *New York Times* después de la exposición colectiva que tuvo lugar más tarde ese mismo año en la galería de Julien Levy en Nueva York. Esta lectura fue reforzada por la reputación del lugar en donde tuvo lugar la muestra. La galería de Julien Levy fue un espacio definido principalmente por representar artistas surrealistas. Aunque en el momento de la exposición la galería aún no era considerada surrealista —especialmente porque Levy en ese momento se dedicaba principalmente a la promoción y difusión de fotografías—, sí colocó a Cartier-Bresson, Evans y Álvarez Bravo bajo la «sombra» del surrealismo.⁴

Breton no fue el único en incluir imágenes de Álvarez Bravo en una publicación con intención surrealista. En 1942, el austriaco Wolfgang Paalen (1905-1959) comenzó un proyecto editorial titulado *Dyn*, el cual incluía imágenes de Álvarez Bravo junto a documentación antropológica y fotografías de otros artistas como Hugo Brehme, Eva Sulzer y Rosa Rolando, entre otros. Con sede en la Ciudad de México, la revista buscaba promover las artes y las ciencias —particularmente la

antropología— como sistemas igualmente válidos para explorar el mundo. El proyecto de Paalen, inicialmente concebido como una desviación del surrealismo, rechazaba la idea de «poetizar la realidad», pues para él esa tendencia podía fácilmente transformarse en una especie de «obscurantismo» (Garza Usabiaga, 2012: 96). La revista, a pesar de sus intenciones, estaba profundamente enraizada en el surrealismo, y las imágenes de Álvarez Bravo ayudaron a reforzar precisamente lo que Paalen rechazaba. De esta manera, la lectura de la fotografía de Álvarez Bravo como surrealista se ha perpetuado. Lo que sigue a continuación es un análisis cuidadoso de estos tres eventos en paralelo con el relato tradicional relacionado a Breton para demostrar la compleja y multifacética construcción de la fotografía surrealista alrededor de la obra de Manuel Álvarez Bravo.

Fotografía documental vs. surrealista

Antes de entrar a analizar la compleja historia alrededor del trabajo de Álvarez Bravo, es crucial exponer primero lo que se entiende por fotografía documental y surrealista, así como su paradójica pero intrínseca relación. Toda fotografía es ante todo

un documento. Esto significa que lo que la cámara captura se corresponde directamente con aquello que posa enfrente de esta. Por esta razón la fotografía es usualmente leída como verdad. El mensaje transmitido está, sin embargo, mediado por el contexto en el que la imagen es instalada, y por eso su interpretación varía inevitablemente.⁵ Tomando ventaja de la objetividad fotográfica y de su capacidad documental, los surrealistas adoptaron el medio como una herramienta para simular realidades alternativas. La fotografía, debido a su condición de índice, proveyó a los surrealistas con el medio perfecto para retratar sus ideas, ya que realidades alternativas eran presentadas a través de un medio que supuestamente capturaba la realidad. Además, tomaron ventaja de la condición polisémica del medio para investir imágenes documentales con nuevos significados. De hecho, una gran cantidad de la llamada «fotografía surrealista» corresponde a imágenes directas (en inglés *straight photography*), que han sido insertadas en el contexto de publicaciones y exhibiciones surrealistas. Podría argumentarse que estas imágenes son aún más perturbadoras que aquellas que han pasado por complejos procesos de manipulación, pues las primeras, de hecho, se correlacionan con una realidad aparentemente no manipulada. Aunque para la

producción de cualquiera de las dos categorías se necesitaba tanto de un referente específico, y por lo tanto de una presencia indicial, como de la manipulación de las imágenes, las fotografías que primero se insertaron dentro de la categoría de «surrealistas» fueron aquellas que los artistas manipularon a través de procesos como el fotomontaje, la solarización, el uso de dobles exposiciones y puestas en escena.⁶ Las fotografías que corresponden a imágenes «directas» eran manipuladas no a través de procesos de postproducción, sino por medios como el contexto, el uso de títulos y pies de página o simplemente a través de una puesta en escena. Las imágenes de Álvarez Bravo pertenecen a la categoría de fotografía directa y pueden ser insertadas en lo que Ian Walker ha definido como «fotografía surrealista documental» (Walker, 2002: 3).

En 1934, Álvarez Bravo fotografió su única imagen hecha con intención de documento social: *Obrero en huelga, asesinado* ([Imagen 1](#)).⁷ La fotografía muestra el cuerpo de un hombre, posiblemente muerto y recientemente herido, pues su cabeza sangra en el momento en el que Álvarez Bravo sacó la foto. La imagen fue tomada desde un punto de vista bajo, utilizando tanto el lenguaje de la fotografía modernista como de la fotografía de tabloides: es una imagen cruda pero

perfectamente enfocada, recortada y abstraída de su contexto (Diak, 2013: 53-73). La fotografía contiene claramente un comentario político sobre los abusos ejercidos sobre la clase obrera, los cuales se estaban debatiendo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Sin embargo, la fotografía fue presentada en dos contextos completamente diferentes: en el primero, con claras intenciones políticas, y en el segundo, con propósitos alegorizantes. La imagen funciona entre la ética y la estética, y es quizá debido a esta relación paradójica que fue utilizada en dos contextos diferentes invistiéndola con significados opuestos.

Obrero en huelga, asesinado apareció por primera vez impresa en 1936 como parte de un collage para la portada de la revista *Frente a Frente*, la publicación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios ([LEAR - Imagen 2](#)).⁸ La LEAR era la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios fundada originalmente en la Unión Soviética, y la revista servía como el medio principal para la distribución de sus ideales. La LEAR apoyaba a la Unión Soviética y abogaba por la libertad de expresión. Poco a poco, muchos artistas e intelectuales de diferentes tendencias políticas se unieron a la LEAR para armar organizaciones que

lucharan en contra del fascismo. Este grupo de intelectuales creía en el poder del arte para despertar una conciencia política y así mejorar la sociedad. En ese contexto, la imagen de Álvarez Bravo adquirió un significado político muy fuerte porque sirvió como un documento que atestiguaba la brutalidad del poder fascista. De hecho, la imagen usada en el collage de la portada fue recortada para así enfatizar aún más la brutalidad sobre el cuerpo del obrero asesinado, y al ponerla junto a los retratos de líderes fascistas, sugería que la muerte violenta era el resultado directo del poder de la extrema derecha. En otras palabras, la imagen fue utilizada como documento, como prueba de un hecho que la cámara y el fotógrafo fueron capaces de capturar a manera de testimonio.

La misma fotografía, esta vez completa, apareció como la imagen principal en la edición de la revista *Minotaure* dedicada a México ([Imagen 3](#)).⁹ Después de su regreso a París en 1939, y bajo la idea de que México era el país más surrealista posible, Breton dedicó una edición de la revista surrealista por excelencia a su experiencia mexicana titulándola *Souvenir du Mexique. Obrero en huelga, asesinado* abrió el texto de Breton en el que afirmaba en la primera frase lo siguiente: «Tierra roja, tierra virgen, toda mojada por la sangre más generosa,

tierra donde la vida del hombre no tiene precio...» (Breton, 1939: 31). En ese contexto, la brutalidad de la imagen inicialmente fue utilizada como una declaración política fue alegorizada por Breton y así insertada en el imaginario del movimiento surrealista. Breton le dio a la foto un nuevo título: *Après L'émeute, Tehuantepec* (Después de los disturbios, Tehuantepec). Al eliminar la palabras «obrero» y «asesinado» del título original, la imagen entraba en el espacio alegórico al que Breton hacía referencia en su texto. En este punto, la imagen pierde parte de su veracidad, pues ya no funciona como denuncia de una lucha social de clases, siendo este el contexto en el que fue creada originalmente. Además, la estrategia formal utilizada por Álvarez Bravo favorecía esta lectura: la imagen está completamente descontextualizada, no aparecen más personajes que el cadáver, el cual, a su vez, se presenta de una manera bastante complaciente al ojo. De esta manera, *Obrero en huelga, asesinado* entró al imaginario surrealista.

Como se demuestra en este ejemplo, la relación entre fotografía documental y fotografía surrealista es compleja y a su vez paradójica, pues, dependiendo de su contexto, una misma imagen podía funcionar en cualquiera de las dos categorías. Autores como David Bate e Ian Walker han argumentado

anteriormente de manera correcta que no existe algo así como la fotografía surrealista, pues prácticamente cualquier fotografía podría entrar en esta categoría (Bate, 2003; Walker, 2002). Por el contrario, lo que Breton sugería era la selección de ciertas imágenes producidas por estados mentales particulares, categorizadas a través de criterios preestablecidos (como lo maravilloso) o producidas por ciertos procesos (como, por ejemplo, el automatismo) (Krauss, 1985: 19).

«Surrealizando» a Álvarez Bravo

El viaje de Breton a México fue motivado inicialmente por su deseo de reunirse con León Trotsky (1879-1940), quien se encontraba en exilio en la Ciudad de México en ese momento, y por su interés en conocer un país del que había leído y escuchado extensamente. Breton se sintió atraído por una serie de clichés, como por ejemplo las guerras, las revoluciones, las haciendas y los bandidos, entre muchos otros. El poeta francés viajó a México como embajador cultural y sus labores principales consistieron en dar conferencias sobre arte y poesía francesa. Sin embargo, el verdadero impacto de su viaje sobrepasó lo dictado por el gobierno francés. Trotsky y Breton

pasaron varias semanas juntos y mediante el apoyo de Diego Rivera (1886-1957), lograron concretar sus ideas políticas publicadas en el hoy famoso *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* de 1938 firmado en Ciudad de México. Breton conoció a Álvarez Bravo en la casa de San Ángel de Diego Rivera en mayo de ese mismo año mientras el fotógrafo documentaba el encuentro de los tres revolucionarios (Tythacott, 2003: 180). De esta manera Álvarez Bravo tuvo la oportunidad de mostrarle su trabajo a Breton por primera vez.

Las imágenes que Álvarez Bravo produjo durante este periodo de su carrera atrajeron la atención del poeta francés, quien vio en ellas una conexión intrínseca con el surrealismo. La fotos de Álvarez Bravo producían resultados similares a las creadas por los surrealistas en Europa, como por ejemplo las fotografías de Eli Lotar ([Imagen 4](#))¹⁰, André Boiffard ([Imagen 5](#))¹¹ o el mismo Cartier-Bresson ([Imagen 6](#)),¹² esta vez, sin embargo, sin la intencionalidad de producir dichos resultados como enajenamiento o alusiones a estados alterados de conciencia. Breton vio en Álvarez Bravo lo que ya había anunciado con relación a México, es decir, un surrealista por excelencia. Imágenes como *El soñador* (1931, [Imagen 7](#))¹³ recuerdan el interés de los surrealistas por estados

inconscientes como el sueño —un estado de la conciencia que ellos valoraban inmensamente, pues representaba un punto medio «en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginado, pasado y futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradicciones» (Breton, 1927: 123-124). Sin embargo, Álvarez Bravo no se sentía atraído por esas razones. Por el contrario, como él mismo recuerda, tomó esta fotografía porque se sentía identificado con la persona allí retratada:

«Allá en el número 20 de la Calle de Guatemala, vi muchas cosas que me marcaron para siempre. Caminé mucho por las calles adyacentes; me gustaba especialmente ver a los porteros de la aduana en la estación de Santiago Tlatelolco, quienes después del trabajo se quedaban dormidos exhaustos sobre la acera. Me sentía agarrado por la compasión hacía ellos. Allí fue donde tomé una foto llamada el soñador... Soy feliz de haber vivido en esas calles. Allí todo era material para mi cámara, todo tenía un contenido social inherente; en la vida todo tiene un contenido social» (Álvarez Bravo en Kismatik, 1997: 23).

El soñador representa a un hombre durmiendo sobre la acera, su cara mirando hacia el cielo con un cierto aire de satisfacción. Nuevamente, como en *Obrero en huelga, asesinado*, la fotografía fue tomada desde un punto de vista bajo con el fotógrafo posicionado a la misma altura del retratado. La foto está cortada, es nítida y está

descontextualizada. En el fondo se ve un muro plano de ladrillo y concreto, un muro que se podría encontrar en cualquier ciudad del mundo. Ningún otro tipo de información es dado por la imagen como tal. El *punctum* de la fotografía, para usar el término de Barthes, es la cara del hombre, que, aunque dormido, transmite vitalidad en su expresión, como si estuviera despierto. Quizá esta expresión llamó la atención de Breton, pues la imagen fue reproducida tanto en *Minotaure* como en el catálogo de *Mexique*, aunque nuevamente, no fue la intención de Álvarez Bravo hacer referencia específica al sueño del hombre que dormía en la calle.

Breton repitió esta operación varias veces no solo con el trabajo de Álvarez Bravo, sino también con el de otros artistas, como por ejemplo Frida Kahlo (1907-1954). A su regreso a Francia en 1939 Breton organizó la exposición *Mexique*, la cual tuvo lugar en la Galerie Renou & Colle en París. Además del trabajo de Álvarez Bravo, en la muestra se incluían dos pinturas de Kahlo, *souvenirs* mexicanos que Breton había traído como exvotos, candelabros y juguetes, así como una serie de artefactos precolombinos (Kismatik, 1997: 33). Claramente, ninguno de estos objetos fue creado con intenciones deliberadamente surrealistas. De hecho, Kahlo se había

pronunciado al respecto cuando dijo que «yo no sabía que era surrealista hasta que André Breton vino a México y me dijo que lo era» (Kahlo en Herrera, 1983: 230). Como Kahlo, muchos otros artistas y/o artefactos fueron introducidos al surrealismo solo después de su «descubrimiento» por los miembros del movimiento de vanguardia. La inclusión de los objetos no-surrealistas y el arte de otras culturas era una práctica común en el grupo de artistas. Aunque entendida en ese momento como una oportunidad para la visualización de otras culturas y la presentación de arte no europeo, la realidad es que esto implicaba una actitud colonialista hacia «el otro», especialmente después de la apropiación de dichos objetos en términos surrealistas. De esta manera, culturas no occidentales sirvieron como una forma de legitimación del aún presente poder colonial. Aunque algunos académicos han argumentado que los «objetos no europeos fueron apreciados por su valor propio y mostrados junto con los objetos hechos por los mismos surrealistas» (Bate, 2003: 193), ese no fue el caso de *Mexique*, una exposición dedicada exclusivamente al arte de los «otros».

Además de *Mexique* y el artículo en *Minotaure*, la última exploración de Breton con el surrealismo mexicano fue en la *Exposición Internacional del Surrealismo*, que tuvo lugar en la

Ciudad de México en 1940 y fue coorganizada por César Moro (1903-1956) y Wolfgang Paalen (1905-59). Este fue quizá el evento que influyó más profundamente la lectura de la obra de Álvarez Bravo como surrealista porque, por un lado, el evento se llevó a cabo en México y por lo tanto el impacto de esa interpretación no fue solo en el ámbito internacional, sino también en el local, y por el otro, Álvarez Bravo creó de hecho la única imagen hecha con intenciones surrealistas para la carátula del catálogo de la exposición, volviendo así la designación de surrealista un concepto aplicable al resto de su obra.

Sin embargo, Álvarez Bravo nunca se consideró un miembro del grupo surrealista y solo produjo una fotografía con dichos ánimos, a saber *La buena fama durmiendo* (1939 – [Imagen 8](#)).^{14 15} En esta foto se ve a una modelo desnuda acostada sobre el piso, con sus muñecas, tobillos y caderas cubiertas con bandas. La mujer está acostada sobre una tela de cara al sol mientras duerme en una posición placentera. Álvarez Bravo cuenta cómo la imagen fue producida como un acto de automatismo después de recibir una llamada de Breton, quien le pidió al fotógrafo mexicano una foto para la portada del catálogo de la exposición.¹⁶ En la composición final, la

fotografía se repite tres veces, una sobre la otra, para ser después reflejada a la inversa, creando así una imagen para la portada y otra para la contraportada ([Imagen 9](#)).¹⁷ La composición no fue utilizada como se pensó originalmente debido a la censura internacional de ese momento, la cual prohibía la representación de modelos mostrando pelo público. En su reemplazo, se publicó la fotografía *Sobre el invierno* (1938-9, [Imagen 10](#)),¹⁸ otra imagen, menos sugestiva, también de Álvarez Bravo.

Sobre el invierno representa, en las historias convencionales, el fin de la «surrealización» del trabajo de Álvarez Bravo, pues a partir de este momento, no volvió a trabajar con Breton, ni cerca del movimiento de vanguardia. La historia, sin embargo, se expande en el tiempo y en complejidad: empieza con la llegada de Cartier-Bresson a México, es seguida por la exposición en la galería de Julien Levy y perpetuada por la inclusión de su trabajo en la revista *Dyn* de Paalen.

Henri Cartier-Bresson en México

En junio de 1934, Cartier-Bresson viajó a México como parte de

una expedición antropológica dirigida por el Dr. Julio Brandon con el ánimo de examinar el impacto de la construcción de la carretera Panamericana sobre las comunidades indígenas. Cuando Cartier-Bresson llegó a Veracruz, la expedición fue cancelada por falta de fondos, pero el fotógrafo decidió quedarse, encaminándose así hacia la Ciudad de México (Chéroux, 2014: 26). Cartier-Bresson se sintió atraído tanto por su falta de dinero como por su gusto por lo popular, lo que lo llevó finalmente a abrirse paso en el ámbito local de la capital mexicana (Iturbe, s.f.:7). En Ciudad de México, compartió su residencia con los poetas Langston Hughes y Andrés Henestrosa y el pintor Ignacio Aguirre (Galassi, 2010: 293). Inmerso en este círculo de artistas, Cartier-Bresson conoció a Álvarez Bravo, con quien forjó amistad.

Cuando Cartier-Bresson llegó a México, su trabajo había sido relacionado principalmente con el movimiento surrealista. De hecho, mientras estaba en París frecuentaba las reuniones del grupo de vanguardia en el Café de la Dame Blanche en Montmartre y estaba al tanto de los intereses y estrategias surrealistas.¹⁹ Su famoso ensayo «El instante decisivo» («Images à la Sauvette», 1952) —con el que la mayor parte de su trabajo es identificado hoy en día— no había sido escrito aún

y esas ideas todavía no las había teorizado. Al contrario, intereses similares a los de los surrealistas atraían a Cartier-Bresson. Sus fotos, al igual que las de los surrealistas, no solo compartían una fascinación por la calle como motivo —un espacio para encuentros accidentales, el azar y vistas inesperadas—, sino también una estética que podría ilustrar la idea de Belleza Convulsiva propuesta por Breton. Esto puede ser visto en imágenes como *Cuba*, 1934 ([Imagen 11](#)),²⁰ en la que se ven una serie de caballos de carrusel abandonados en las calles de La Habana. No solo recuerdan los caballos intereses surrealistas, como por ejemplo su atracción por los autómatas, sino que también evocan la noción de *Explosante-fixe*, uno de los conceptos de Breton utilizados para describir la Belleza Convulsiva, por el que un objeto que debería estar en movimiento ha sido extraído de esta capacidad.²¹

Cartier-Bresson pasó nueve meses en México durante los cuales se convirtió en buen amigo de Álvarez Bravo. El mexicano recuerda que ellos no fotografiaron juntos, pero que compartían intereses similares en muchos de los temas de sus fotos (Kismatik, 1997: 31). Un ejemplo conocido fue cuando Álvarez Bravo fotografió *Obrero en huelga, asesinado* en Tehuantepec, pues los dos fotógrafos estaban juntos cuando el

asesinato tuvo lugar. También hay evidencia de su amistad capturada por la cámara misma, pues los dos fotógrafos posaron para Nacho Aguirre (1900-1990) frente a un fondo pintado a mano, típico del retrato popular callejero, produciendo una foto que en sí misma podría recordar cierto tipo de imaginería surrealista ([Imagen 12](#)).²² En 1935 Cartier-Bresson y Álvarez Bravo expusieron juntos en el Palacio de Bellas Artes. Al mostrar su obra mano a mano, las imágenes de Álvarez Bravo, creadas con intenciones diferentes a las de Cartier-Bresson, fueron cargadas, por asociación, con una inicial recepción surrealista.

En el folleto que acompañaba la exposición, Julio Torri describió el trabajo de Cartier-Bresson en términos de «irreal», un adjetivo distintivo que unía las fotografías directamente con el imaginario surrealista. Torri afirmaba en su texto: «Con el más fiel de los aparatos para captar la realidad Cartier consigue dejar en el ánimo la turbadora sensación de la *irrealidad*» (Torri, 1935: 40).²³ Luis Cardoza y Aragón, por el otro lado, enfatizó en la capacidad de Álvarez Bravo para crear «asociaciones impredecibles» en sus fotografías, evocando así estrategias surrealistas (Cardoza y Aragón, 1935: 224).²⁴ Pero más impactante aún fue quizás el texto escrito por Fernando Leal,

quien relacionó directamente el trabajo de Cartier-Bresson y el de Álvarez Bravo con prácticas del surrealismo apropiándose la famosa definición de belleza de Lautremont para describir el trabajo de los dos fotógrafos. Leal afirmó que, en su trabajo, «el inesperado encuentro de una sombrilla y una máquina de coser sobre una mesa de disección adquirirían una realidad sacrilégica e injuriosa» (Leal, 1935: 224).²⁵ De esta manera, una primera lectura surrealista empezó a asociarse con la obra de Álvarez Bravo.

Fotografía Documental y Anti-Gráfica

En abril de 1935, la exposición del Palacio de Bellas Artes viajó a la galería de Julien Levy en Nueva York. Esta vez, sin embargo, el trabajo de Walker Evans también fue incluido en la exposición. La muestra fue titulada *Documentary and Anti-Graphic. Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Álvarez Bravo*. El lugar de la exposición marcó por sí mismo la lectura de los objetos allí exhibidos, pues era ampliamente conocido que Levy se especializaba en mostrar artistas surrealistas. Aunque la galería comenzó como un espacio dedicado a la exposición y difusión de fotografía y cine —de

hecho, abrió en 1931 con una retrospectiva de fotografía estadounidense en homenaje a Alfred Stieglitz—, poco a poco se empezó a especializar en surrealismo (Schaffner y Jacobs, 1998: 32). Cuando la exposición *Documentary and Anti-Graphic* se llevó a cabo, la galería ya se inclinaba más por el surrealismo que por la fotografía. En 1932, tres años antes de que Cartier-Bresson, Evans y Álvarez Bravo mostraran su trabajo juntos, Levy montó la exposición *Surréalisme*, la primera muestra en introducir el movimiento en Nueva York ([Julien Levy Gallery Records](#), 1932). Es así como, en 1935, la galería ya se relacionaba directamente con el movimiento surrealista, y fue de hecho entendida de esta manera por la prensa. Esta asociación de la galería con el grupo de vanguardia concedió una lectura surrealista a las fotografías de Álvarez Bravo.

La recepción crítica de la exposición *Documentary and Anti-Graphic* fue ligeramente variada. Un reportero de *The Sun* describió el trabajo de los fotógrafos, específicamente el de Cartier-Bresson y el de Álvarez Bravo como «anti-gráfico», mientras que las fotografías de Evans se quedaron según él en el ámbito de lo documental (*The Sun*, 1935, en Sire, 2004: 18). Otro periodista, esta vez del *New York Times* afirmó que las fotografías expuestas en la muestra eran una especie de

«snapshot o impresión surrealista» (*The New York Times*, 1935, en Sire, 2004: 18). Un tercer reportero enfatizó el «valor de shock» de las imágenes y su capacidad de «idear a través del ángulo de visión o la captura de un instante fugaz de yuxtaposiciones casuales de objetos (...)» (*The New York Times*, 1935, en Sire, 2004:18). Todas las reseñas, de una u otra manera, resaltaban la rareza de las imágenes, a las que les fue finalmente adjudicado el término de «anti-gráfico» utilizado por Levy en el título de la exposición y eventualmente relacionadas con el surrealismo.

Para explicar lo que entendía por «fotografía anti-gráfica» — un término que ya había utilizado en una muestra de Cartier-Bresson en su galería en 1933—, Levy, bajo el pseudónimo de Peter Lloyd, publicó una carta con el anuncio de la invitación de la exposición de 1933. En el anuncio escribió: «llamen la exposición fotografía amoral... equívoca, ambivalente, anti-plástica, fotografía accidental. Llámenla fotografía anti-gráfica» (Lloyd, 1933-1935, en Sire, 2004: 28-29). Para él, el término «anti-gráfico» evocaba nuevas aproximaciones al medio, más experimentales y menos directas, las cuales serían relacionadas con el trabajo de Álvarez Bravo en 1935 y, finalmente, con el surrealismo, como lo notó el periodista del *New York Times*

antes de que el mismo Breton «descubriera» y etiquetara el trabajo del fotógrafo mexicano como surrealista.

Es importante además señalar que muchas de las fotografías de Álvarez Bravo incluidas en la exposición de Julien Levy (y que fueron las mismas que se mostraron en el Palacio de Bellas Artes) también fueron las que llamaron la atención de Breton para ser mostradas en *Mexique* y publicadas en *Minotaure*. Dentro de ellas se encuentran: *La hija de los danzantes* (1933), *Escala de escalas* (1931), *La trilla* (1930-32), *El soñador* (1931), *Muchacha viendo pájaros* (1931) y *Tumba reciente* (1933). Estas fotografías se ajustaban muy bien a los preceptos surrealistas, pues aún y cuando se trataba de imágenes directas, efectos del aparato fotográfico —como la descontextualización de una escena o la conjunción de varios planos del espacio en uno solo— convertían la imagen en escenas ominosas que aludían a otros estados de la realidad. En *La trilla* ([Imagen 13](#)),²⁶ por ejemplo, el hombre que aparece junto a los caballos parece no tener cabeza por el simple efecto de aplanamiento de los planos de la composición y la perfecta conjunción entre su posición y la de los animales. Esta selección de imágenes, tomadas de un cuerpo de trabajo más bien amplio, reflejan el hecho de que la construcción de la noción de

surrealismo en la obra de Álvarez Bravo estaba relacionada con esa muestra inicial con Cartier-Bresson en el Palacio de Bellas Artes y que la idea de surrealismo relacionada con esas imágenes ha estado ligada a ellas desde ese entonces.

La revista *Dyn*

Wolfgang Paalen, un artista emigrante de Austria asentado en la Ciudad de México alrededor de 1940, empezó a publicar una revista titulada *Dyn*. Paalen era un surrealista disidente y su proyecto en México buscaba una ruptura con los movimientos de vanguardia. De hecho, el texto de apertura de la publicación se titulaba «Farewell to Surrealism» («Adiós al surrealismo»), actuando simultáneamente como un homenaje al movimiento y una despedida. La revista estaba, sin embargo, anclada en las ideas surrealistas y repetía muchas de las estrategias utilizadas en las revistas europeas, especialmente de *Minotaure* (Ades, 2012: 3). Paalen creía en la conjunción del arte con la ciencia, y su proyecto era un reflejo de los intereses surrealistas por lo primitivo, la escritura y la fotografía. Aún y cuando la revista era publicada en Ciudad de México, su público objetivo era una audiencia internacional, y por eso era publicada en inglés y

francés, no en español.

La fotografía cumplía un rol cada vez más importante en *Dyn*. Aunque la primera edición incluyó tan solo tres fotografías, en la última se publicaron veinticuatro. El tema general de las fotos era el continente americano, enmarcándolo ante todo desde una perspectiva antropológica. Eva Sulzer, la esposa de Paalen, fue la contribuidora más importante de la revista. Sus fotografías de culturas nativas norteamericanas, la mayoría de estas tomadas en la costa noroccidental de British Columbia, jugaron un papel muy importante en la revista. Las imágenes muestran el paisaje desolado y esculturas totémicas que se asociaban al contexto de los indios nativos norteamericanos ([Imagen 14](#))²⁷ (Connell, 2012: 39). Un gran número de las fotografías que aparecieron en *Dyn* pueden ser consideradas como imágenes estrictamente documentales, tales como las que Sulzer realizaba. En la publicación, sin embargo, fueron presentadas en lo que Paalen llamaba una forma «anti-realista».²⁸ Por «anti-realista» él no quería decir «anti-mimético», sino, por el contrario, un tipo de imagen que pudiera proponer nuevas formas de acercarse a las artes y las ciencias. Aunque la fotografía representaba un reto al ser considerada puramente representativa, también podía ser

usada de manera creativa para «desestabilizar la verdad fotográfica del realismo documental» (Connell, 2012: 36). Paalen no estaba interesado en la manipulación fotográfica, como la utilizada en muchas otras revistas surrealistas; por el contrario, estaba interesado en un tipo de fotografía directa capaz de subvertir lecturas tradicionales. Es en este sentido en el que el trabajo de Álvarez Bravo se vuelve cada vez más interesante para Paalen.

Álvarez Bravo contribuyó con un total de seis fotografías para *Dyn*, tres de las cuales correspondían a documentación antropológica de artefactos indígenas. Las otras tres imágenes fueron *Retrato de lo Eterno* (1935, [Imagen 15](#)),²⁹ *Fábula del perro y la nube* (1930-1940, [Imagen 16](#))³⁰ y *Un pez que llaman Sierra* (1940, [Imagen 17](#)).³¹ Aunque estas imágenes se adhieren a la tradición de la fotografía no manipulada, corresponden a representaciones altamente poéticas. *Retrato de lo Eterno* es claramente una puesta en escena que recuerda inevitablemente la imaginería surrealista, especialmente a través de la incorporación del espejo, un objeto utilizado ampliamente en la vertiente europea del movimiento. Los surrealistas usaban el espejo como una herramienta que los ayudaba a simbolizar el sujeto fragmentado, un interés

prevalente a través de sus estudios del psicoanálisis (Connell, 2012: 53). Por el contrario, Álvarez Bravo estaba interesado en una dimensión trascendental y poética, que podía ser transmitida a través de la relación entre el arte, la fotografía y el lenguaje (González Flores, 2012: 15).

Los títulos de sus fotografías jugaron un papel importante en la manera en la que las fotografías de Álvarez Bravo debían ser interpretadas. Esto se puede ver claramente en *Fábula del perro y la nube* y en *Un pez que llaman sierra*. Sin los títulos, estas dos fotografías podrían quedarse en el nivel documental de la imagen. Sin embargo, por medio del lenguaje eran imbuidas con connotaciones poéticas y alegóricas. Como se ha dicho anteriormente, la motivación inicial de Paalen con *Dyn* fue la de crear un proyecto que rechazara la idea de «poetizar la realidad», pero esto fue inevitablemente contradicho con la inclusión del trabajo de Álvarez Bravo. Aquello que en principio fue creado como una desviación del proyecto surrealista se convirtió, en cambio, en una continuación con una nueva perspectiva (Ades, 2012: 5).

Conclusión

La lectura de la obra de Álvarez Bravo en términos surrealistas es un malentendido, porque sus fotografías nunca fueron creadas con dichas intenciones y nunca buscaron ilustrar ni resistir las teorías surrealistas. Sus fotos estaban inmersas en un contexto completamente diferente, lo que le permitió crear imágenes con sentido simbólico. La lectura del trabajo de Álvarez Bravo como surrealista es una construcción no solo perpetuada y promovida por Breton, sino también una interpretación que se desarrolla años antes de la llegada del poeta francés a México en 1938. La exposición de 1935 con Cartier-Bresson en el palacio de Bellas Artes y la exposición *Documentary and Anti-Graphic Photography* en la galería Julien Levy en Nueva York ya habían atado la obra de Álvarez Bravo a una lectura surrealista, que fue posteriormente perpetuada por Paalen en su revista *Dyn*. Este entendimiento ha perseguido la interpretación de la obra de Álvarez Bravo desde ese momento hasta el presente, haciendo de sus imágenes parte de una tendencia que podría ser llamada «fotografía documental-surrealista». Estas interpretaciones, perpetuadas acríticamente, son un recurrente no solo en la obra de Álvarez Bravo, sino una constante histórica sobre la que valdría la pena reflexionar a más profundidad en el futuro.

Bibliografía

Ades, D. (2012). *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*, en The Getty Research Institute, Los Ángeles.

Barthes, R. (1980). «The Rhetoric of the Image», en Trachtenberg, A. (ed.), *Classic Essays on the History of Photography*, Leete's Island Books, New Haven.

Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, en I.B. Tauris, Londres y Nueva York.

Blasco, V. (1992). *Recuerdo de unos años: Manuel Álvarez Bravo*, en The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Breton, A. (1972). «Second Manifesto of Surrealism (1930)», en *Manifestoes of Surrealism*, en Seaver, R. y Lane, H. R. (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor.

_____(1939). «Souvenir du Mexique», en *Minotaure*, n.º 12-13, págs. 29-52.

Cartier-Bresson, H. (1981). «The Decisive Moment», en *Photography in Print*, en Goldberg, V. (ed.), University of New Mexico Press., Albuquerque.

Chéroux, C. (2014). *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*, Thames and Hudson, Nueva York.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2001). *Manuel Álvarez Bravo 100 years, 100 days*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México.

Diack, H. (2013). «Body of Evidence: The Modernisms of Manuel Álvarez Bravo», en *Pan American Modernism: Avant-Garde Art in Latin America and the United States*, University of Miami, Lowe Art Museum, Miami.

Fuentes Santos, M. (2012). *Manuel Álvarez Bravo*, Fundación Mapfre, Madrid y TF Editores, Alcobendas.

Gabara, E. (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, Duke University Press, Durham.

Galassi, P. (2010). *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, Museum of Modern Art, Nueva York.

Garza Usabiaga, D. (2012). «Anthropology in the Journals *Dyn* and *El Hijo Pródigo*. A comparative analysis of Surrealist Inspiration», en Ades, D. et al. (ed.), *Surrealism in Latin*

America: Vivísimo Muerto, Getty Research Institute, Los Ángeles.

Herrera, H. (1983). *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, Nueva York.

Iturbe, M. et al. (2003). *Mexico-New York: Alvarez Bravo, Cartier-Bresson, Walker Evans*, Editorial RM, Ciudad de México.

Kismaric, S. (1997). *Manuel Alvarez Bravo*, Museum of Modern Art, Nueva York.

Krauss, R. (1985). *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Corcoran Gallery of Art, Washington.

_____(1996). «The Photographic Conditions of Surrealism», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge.

Mraz, J. (2009). *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Duke University Press, Durham y Londres.

Schaffner, I. y Jacobs, L. (1998). *Julien Levy: Portrait of a Gallery*, MIT Press, Cambridge.

Sekula, A. (1981). «On the Invention of Photographic

Meaning», en Goldberg, V. (ed.), *Photography in Print*, University of New Mexico Press., Albuquerque.

Sire, A. et al. (2004). *Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson and Walker Evans. Documentary and Anti-Graphic Photographs*, Steidl, Göttingen.

Tejada, R. (2001). *Manuel Alvarez Bravo: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

_____(2009). *National Camera: Photography and Mexico's Image Environment*, University of Minnesota Press, Mineápolis.

Torri, J. «Cartier-Bresson», en *Alquimia* (Mexico City), vol. 6, n.º 17.

Tythacott, L. (2003). *Surrealism and the Exotic*, Routledge, Nueva York y Londres.

Walker, I. (2002). *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester Univ. Press, Manchester.

_____(2014). «Manuel Alvarez Bravo: Surrealism and Documentary Photography», en *Journal Of Surrealism and the Americas*, n.º 8, págs. 1-27.

Neobarroco fotográfico. Martín Chambi y sus maestros arequipeños

Jorge Latorre y Ana Balda¹

Resumen: Chambi es un fotógrafo universal y la naturaleza abierta de su obra artística contribuye a que esté siendo constantemente reinterpretada según las perspectivas de la recepción y las metodologías dominantes en cada generación de críticos. En este contexto decolonial en el que nos movemos puede ser pertinente hacer una lectura de Chambi que tenga en cuenta el permanente barroquismo latinoamericano, que funde la herencia indígena con la colonial. Ese barroco prolongado tuvo especial presencia en el Perú, en la Arequipa donde Chambi se formó como fotógrafo y, especialmente, en el mundo andino en el que vivió la mayor parte de su vida, y al que retrató con toda su complejidad.

Palabras clave: Palabras clave: neobarroco, indigenismo, fotografía latinoamericana, colonialismo, exotismo.

Abstract: Chambi is a universal photographer and the open nature of his artistic work contributes to the constant re-

interpretation of his work through both ideas of reception and the dominant methodologies of every generation. In the decolonial context at which we stand today it is pertinent to read Chambi's work under the lens of the Latin-American baroque, a perspective, which intertwines the colonial with the indigenous past. This extended baroque period had special presence in Peru, particularly in Arequipa, where Chambi was formed as a photographer. It was also very present in the Andean world, where he lived for most of his life portraying the environment with all its complexities.

Keywords: Neobarroque, Indigenism, Latin American photography, colonialism, exoticism

Introducción

Martín Chambi (1891-1973) es una figura fundamental en la historia de la fotografía universal, por lo que no es extraño que su obra reciba una constante atención en forma de catálogos de exposiciones, artículos científicos o periodísticos y páginas web. Pudiera parecer que, dada la magnitud de la bibliografía existente sobre este artista de origen quechua, que compite en fama con los mejores fotógrafos internacionales, nada nuevo puede ya decirse sobre su estética. Sin embargo, sólo recientemente esta obra fotográfica está siendo estudiada en el contexto adecuado del Cuzco mestizo y sus antecedentes arequipeños, con conclusiones muy sorprendentes.

Este artículo resume las investigaciones de Andrés Garay y Jorge Villacorta, cuyas publicaciones son citadas a lo largo del texto, así como la importante labor realizada por Teo Allain Chambi y Edward Ranney para dar a conocer los [originales de Chambi](#), que ha culminado en una reciente exposición celebrada en el Museo de Lima hasta febrero de 2016.² El sueño de Edward Ranney por exponer los originales de Chambi se remonta a 1974, cuando organizó una exposición de fotografías

de Chambi en el museo de arte de la Universidad de Nuevo México en Albuquerque, de la que fueron retirados un conjunto de postales y originales virados a color y retocados por el propio Chambi según los gustos de entonces porque no se correspondían con el detalle y calidad de grises de las ampliaciones modernas exhibidas. En 1979, se retiraron también de la primera exposición de Chambi en el MoMA siete virados a colores (rojo, azul y marrón), con retoques de pincel, porque contradecían diametralmente los gustos fotográficos modernos (Ranney, 1979: 3, y 2000: 116-123).

En efecto, como señaló Michele M. Penhall (2000: 112),³ Chambi fue reinventado para los gustos occidentales a través no solo de una selección temática (en la que primaban sus retratos), sino también estética, con impecables ampliaciones en blanco y negro realizadas desde los negativos de vidrio, muchos de los cuales ni siquiera habían sido seleccionados por el fotógrafo para sus propias exposiciones de carácter pictorialista (Penhall, 2001).

Tanto en la fotografía de retrato de estudio como en la que hacía al aire libre, Chambi coloreaba y viraba a colores intensos de sepia y azul sus fotografías, y retocaba tanto sus negativos

como sus copias y ampliaciones, pues era —y sigue siendo— una práctica habitual en los estudios de fotógrafos profesionales. Incluso se hizo retratar junto con sus ayudantes, ocupado en este trabajo manual que, por eso mismo, se consideraba entonces la parte más artística, menos mecánica, del proceso ([Imagen 1](#)).⁴ La demanda del cliente dependía tanto de la calidad embellecedora del resultado como del prestigio del fotógrafo «artista». Y una de las formas más socorridas para dignificar el entonces denostado trabajo fotográfico era elevarlo a la categoría de la reina de la artes: la pintura.

En este artículo se analizan con detalle los antecedentes pictorialistas de Chambi en Arequipa. Pero es preciso completar las intuiciones de Michele M. Penhall expuestas con una nueva aproximación: la fotografía de Chambi —y también los gustos de su clientela— era heredera más que del pictorialismo internacional, de la rica tradición pictórica peruana, que influye en los fotógrafos al margen de las corrientes internacionales dominantes en fotografía.

Esta influencia explica no solo que el color fuera algo fundamental en la fotografía de estas tierras, sino también la

importancia que otorgaban a la selección del vestuario y los modelos, incluidos los tipos populares; sin olvidar también el recurso a los decorados pictóricos, que en Chambi además se llenan de flores ([Imagen 2](#)),⁵ como los fondos de las imágenes religiosas de la escuela cuzqueña. Esto es, el contexto de Chambi era muy diferente del de París, Berlín, Madrid o Nueva York.

¿Era un contexto retardatario? En plena posmodernidad neobarroca y global, cuando Occidente ya no es centro sino otra periferia del «Planeta mestizo» ([Gruzinski](#), 2008), puede ser pertinente repensar estas fotografías con la atención que merece su enorme complejidad.

1. Neobarroco y fotografía turística del Perú

Sería interminable la lista de pensadores que hacen del neobarroco el estilo de la posmodernidad;⁶ por lo que me limitaré a citar algunos filósofos latinoamericanos influyentes, como Chiampi (2000), Dussel (2005) y García Canclini (1995), quienes concluyen que la estética neobarroca constituye la alternativa de América Latina a la eurocéntrica modernidad y al más reciente neocolonialismo cultural estadounidense.⁷ Hasta

mediados del siglo XX, la mayoría de los historiadores y críticos veían en el barroco una herramienta del imperialismo europeo y la imposición colonial. A partir de entonces, una serie de intelectuales latinoamericanos, entre los que destacan los escritores cubanos José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier, popularizaron la interpretación del barroco del Nuevo Mundo como un arte anticolonialista. Argumentaron que los artistas del Nuevo Mundo habían robado el arte de los colonizadores y lo habían transformado en una expresión de su propia esencia mestiza.⁸

La adopción particular del barroco y también su constante permanencia creativa en Latinoamérica han sido estudiados en la literatura comparada y en las artes visuales por Parkinson, Zamora y Kaup (2010; Monika Kaup, 2012). Sin embargo, el estudio de la fotografía desde una perspectiva neobarroca decolonial está por hacerse, aunque no cabe duda de que fotógrafos tan influyentes en el contexto internacional como [Ruven Afanador](#) siguen esta tendencia neobarroca que mira con ojos nuevos, desde el mestizaje, a la tradición colonial barroca española.⁹

Una lectura neobarroca de Chambi permite, por ejemplo,

entender mejor el contexto que describen sus cuadernos personales de retratos y dedicatorias, recogidos en la publicación de Andrés Garay *Chambi por sí mismo* (2010). Estos cuadernos recogen las opiniones que los artistas e intelectuales de Perú y otros países Latinoamericanos entre los años veinte y los cincuenta tenían de este fotógrafo antes de que fuera reinventado por la mirada extranjera. Son opiniones muy diversas, que incluyen todo el espectro ideológico del momento, no solo la perspectiva indigenista. Pero todas estas opiniones coinciden en hacer de Chambi un artista indígena, el símbolo de las infinitas posibilidades artísticas del Perú mestizo.

Al mismo tiempo, las copias originales de los retratos realizados por Chambi a estos artistas e intelectuales que pasaban por su estudio muestran una estética barroca, con difuminados y claroscuros «estilo Rembrandt», manipulación colorista, virados a sepia y otros tonos (imágenes [3](#), [4](#) y [5](#)).¹⁰ Estos retratos seguían una estética que el público de la época del fotógrafo, también el público latinoamericano más culto del momento, esperaba. Son fotografías que no iban destinadas a los salones o las publicaciones del pictorialismo internacional, sino que estaban realizadas para un consumo exclusivamente privado, por lo que ilustran mejor que ninguna otra copia

original conservada la estética fotográfica de Martín Chambi como retratista.

También la portada de cuero repujado del cuaderno de autógrafos y dedicatorias ayuda a entender la estética que Chambi quería dejar para la posteridad. Se trata de una imagen en relieve que proviene de una fotografía suya, especialmente elegida por el fotógrafo para materializarse en algo permanente, o al menos más resistente que la efímera impresión fotográfica (imágenes [6](#) y [7](#)).¹¹ Sería, por tanto, la imagen de marca que él quería mostrar a los firmantes, su testimonio particular como artista de la fotografía, por lo que merece un estudio detallado.

En primer lugar, se trata de un autorretrato en el punto más sagrado de Machu Picchu, con las connotaciones que este lugar tenía para los incas y que sigue simbolizando para la cultura cuzqueña. Los recursos formales son también muy específicos: Chambi recurre a un contraluz dramático, acentuado por el punto de vista bajo, que deja libre gran parte del cielo tormentoso. La luz rasante sirve para remarcar los perfiles de las figuras en sombra. Se intuyen al fondo la silueta del pico Huayna Picchu, y resalta en primer plano la piedra de

Intihuatana, centro simbólico de Machu Picchu, junto a la que posa el fotógrafo con su cámara, en traje de explorador.

La selección del momento lumínico y del contrapicado (que enaltece a la persona), junto con la inconfundible traza de su traje de explorador, nos habla de la imagen del viajero enamorado de su tierra. No es tanto la imagen del indígena en su entorno (podría haber seleccionado para el cuaderno otras imágenes en las que se hace retratar vestido con trajes tradicionales), como la del fotógrafo descubridor, que fotografía «por amor al arte», o movido por un interés divulgativo, turístico, como afirmó haber hecho toda su vida:

Desde que empecé a tomar la fotografía en serio, mi ideal fue solo uno: dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico, con el fin de promover en lo posible, de acuerdo a mis medios, el turismo en el Perú (Ranney, 2001: 153).¹²

Leído así, Machu Picchu es, además de un símbolo indígena, el símbolo «turístico» por excelencia del Cuzco, y del Perú por extensión, que Chambi habría contribuido a crear con su fotografía. Con esta recreación escenográfica, muy barroca, con la que Chambi se presenta a sí mismo en la portada de su cuaderno de retratos y dedicatorias, el fotógrafo se autorretrata

como un orgulloso indio que había ascendido a los puestos más altos de la jerarquizada sociedad cuzqueña gracias a su fotografía artística. Un arte fotográfico que, según el propio Chambi, se manifestaba especialmente en mostrar la idiosincrasia del Ande sur peruano del modo más atractivo posible.

Esta intención «embellecedora» y divulgativa, de carácter turístico, despertó las críticas de los indigenistas. Por ejemplo, Uriel García (1947: 17) señala que Chambi tuvo una falsa posición ideológica por su carencia de visión política y doctrinaria, que le impidió interpretar los verdaderos problemas del pueblo. Efectivamente, Chambi no fue un indigenista en el sentido más ideológico del término. Sin embargo, siempre se mostró orgulloso de su raza y cultura indígena; y, sobre todo, de poder ilustrar con su arte que los prejuicios raciales carecen de fundamento:

«He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura. Que son bárbaros. Que tienen una inferioridad mental y expresiva notables al lado de los blancos o europeos. Yo nunca he creído en eso, porque conozco a mis hermanos de raza y a los otros. Pero me parece que más elocuentes que una opinión son los testimonios gráficos, y por eso he emprendido esta tarea. Llevo en mi archivo más de doscientas fotografías de diversos aspectos de la cultura quechua. He recorrido y recorreré las regiones andinas del Perú en esta

peregrinación. Sobre todo, he escudriñado con la lente de mi máquina fotográfica, todos los rincones de los palacios y fortalezas del Cuzco. Aquí están Sacsahuamán, Ollantaytambo, Machu Picchu, Picchu Picchu, Pissac, Colcampata, el Valle de Urubamba, toda la región en que floreció el Imperio. Aquí están escenas de hoy. Aquí el mestizaje colonial. Me gustaría que los testigos imparciales y objetivos vieran este acerbo. Por eso haré la exposición en Viña, primero, y luego, si es posible, en Santiago. Me siento como representante de la raza. Ella habla en mis fotografías. Helas aquí (Chambi, 1936).¹³

Sin duda, la revisión indigenista de conceptos como «raza», «tierra», o «historia» tuvo una fuerte dosis de romanticismo, y esto pudo influir también en la mirada de Chambi y en el modo de componer sus fotografías. Pero Chambi no buscaba denunciar las desigualdades e injusticias de la sociedad de su tiempo, aunque su fotografía fuera muy elocuente sobre las luces y sombras del contexto en el que fotografiaba.¹⁴ Y esta aproximación tan abierta a la realidad de su tierra hizo de algunas de sus imágenes un referente para los indigenistas, y también para la fotografía social de la segunda mitad del siglo XX.

Pero no olvidemos que, como ya estudió Ranney (1990: 11), aunque la mirada reciente haya valorado especialmente sus retratos de estudio y los temas sociales, las preferencias

artísticas del propio Chambi eran los paisajes, monumentos, ruinas arqueológicas, ritos indígenas, ceremonias religiosas y los tipos populares.¹⁵ Esto es, el conjunto de su fotografía se centra en los aspectos más positivos de su entorno, tanto de la naturaleza como de sus gentes, reflejando sin dicotomías el patrimonio turístico cultural indígena y el colonial, como puede verse en esta selección ([imágenes 8, 9, 10 y 11](#)).¹⁶ Son recursos fotográficos que heredan la tradición pictórica de las *vedutti* (paisajes y monumentos) presente en las tendencias fotográficas pictorialistas de su tiempo, que incluían también abundante fantasía y escenificación a la hora de hacer retratos.

Encontramos, por un lado, la fotografía realizada fuera del estudio, al aire libre, que Chambi hacía «por amor al arte». Y, por otro lado, la fotografía de retrato en estudio, con fines esencialmente comerciales. No es fácil diferenciar el trabajo de estudio del que se realiza por pura afición, y ni siquiera es siempre fácil diferenciar en Chambi entre unos géneros y otros, entre retrato, costumbres y paisaje. Ya desde el principio de su estancia en Cuzco, los géneros y estilos de su fotografía lo abarcan todo: sus paisajes van desde una perspectiva emocional, bucólica en ocasiones, a la documentación casi arqueológica de la arquitectura colonial e inca; entre la

etnografía y el reportaje —que publica en medios impresos limeños como *Variedades* y *La Crónica*— se sitúan los tipos humanos, escenas costumbristas y celebraciones al aire libre (festivales y ritos indígenas o procesiones religiosas). A medio camino entre la etnografía y el retrato estaría la larga lista de dignatarios, clérigos, políticos, hombres de negocios, mestizos, indios, extranjeros, etc. fotografiados por Chambi tanto en su estudio como en exteriores; y, por último, entre la galería y el reportaje social habría que situar los retratos colectivos o institucionales, en escuelas, conventos o en el trabajo de las haciendas, sin olvidar también las bodas, funerales, fiestas, banquetes, y demás festejos realizados por encargo.

Esta variedad de temas y de aproximaciones, que se da en sus retratos y reportajes antropológicos o costumbristas realizados al aire libre, manifiestan una complejidad que sólo se entiende analizando la gran variedad racial y el mestizaje cultural del Ande peruano. Pero, además, Chambi se diferencia de la mirada naíf de otros fotógrafos cuzqueños por su conciencia artística, como muestran sus cuadernos personales de autógrafos y dedicatorias y, sobre todo, la calidad de su trabajo, que debe mucho a sus antecedentes fotográficos arequipeños. Así lo [reconoció públicamente](#) el propio Chambi en

1947: «mi arte es arequipeño porque aquí aprendí a retratar y a tomar paisajes».

2. La Arequipa de Max T. Vargas.

Como están demostrando las investigaciones de Jorge Villacorta y Andrés Garay (2012 y 2007), Arequipa fue una ciudad de primera referencia para la historia del retrato fotográfico, no solo en el Perú, sino también en la historia de la fotografía internacional.

Son varias las razones que explican el desarrollo temprano de la creación fotográfica arequipeña y la proliferación de prósperos establecimientos comerciales al amparo, sobre todo, de la fotografía de retrato. En primer lugar, la presencia de una sociedad criolla orgullosa de su pasado colonial y de gran prosperidad económica por el comercio de la lana a través del puerto de Mollendo. En segundo lugar, y sobre todo, el establecimiento de una oligarquía internacional que llegó a la Ciudad Blanca a mediados del siglo XIX, para la explotación de los yacimientos mineros y para invertir en el desarrollo de infraestructuras industriales. Este tipo de sociedad emprendedora tenía verdadero interés por el progreso y por

estar a la última moda. La fotografía no solo era un signo de cultura y de desarrollo científico, sino el mejor escaparate que estas clases económicamente pudientes encontraron para exhibir su calidad de vida, según los más altos estándares europeos.

Chambi llegó a Arequipa en 1908, e ingresó en un espacio artístico que en esta ciudad, a inicios del siglo XX, estaba marcado por dos excelentes fotógrafos, Max T. Vargas y Emilio Díaz, que habían iniciado sus carreras en 1896. Como han estudiado Garay y Villacorta (2007: 18 y ss.), demostraron gran olfato comercial al instalarse en la Ciudad Blanca, pues Arequipa era un paso de cusqueños y puneños hacia el puerto de Mollendo, lo que explica la publicación de sus avisos en el Cuzco, donde no existía todavía una cultura moderna de la imagen como la que sí se daba en Arequipa. ¹⁷

Cada uno a su manera, Vargas y Díaz fueron los primeros en abandonar las viejas fórmulas fotográficas para el retrato de estudio en Arequipa, caracterizadas por la rigidez de la pose y la simplicidad de la acción del fotógrafo sobre el espacio y el modelo, con más rasgos de registro mecánico que de búsqueda de fotogenia. La riqueza y variedad de los telones de fondo, los

retratos coloreados, la serie como producto de entrega al cliente o las ampliaciones de gran formato fueron algunas de las estrategias visuales que desarrollaron estos fotógrafos para llegar a la mayor cantidad de clientes posible (imágenes [12](#) y [13](#)).¹⁸ Emilio Díaz además era pintor (solía firmar con el seudónimo Dante) y admiraba los retratos en busto del pintor francés Adolphe Étienne Piot (Garay y Villacorta, 2012).¹⁹

Este recurso a valores pictóricos (o escultóricos) era generalizado en una época en la que el retrato no estaba bien considerado como género artístico, pues lastraba una tradición excesivamente mecánica y hedonista, de puro reconocimiento visual según las exigencias comerciales. Al menos teóricamente, este género fotográfico no dejaba mucho espacio a la creatividad personal del fotógrafo, que debía subordinarse primordialmente a los requerimientos de una clientela habitualmente poco exigente desde el punto de vista estético. Quien podía permitírselo seguía haciéndose retratar por pintores retratistas, y los fotógrafos que aspiraban a ser artistas tenían que disfrazarse de pintores o recurrir a los efectos pictóricos propios del momento.

Perú no era una excepción a esta regla general de la fotografía a fin del siglo XIX y comienzos del XX. Todavía en los años treinta, con el desarrollo del salonismo pictorialista en Lima y Arequipa, los fotógrafos aficionados exponían su obra según las categorías de paisaje, figura, movimiento y composición, categorías propias de las bellas artes tradicionales (Trivelli, 2001: 164). Es significativo que, en sus exposiciones artísticas, Martín Chambi apenas exhibiera copias de retratos de estudio junto con los paisajes y pueblos, vistas de yacimientos arqueológicos y monumentos coloniales o fotografía costumbrista de tipos folklóricos y escenas populares, aunque él otorgara al retrato enorme importancia. Solo bajo la consideración «abstracta» de figura y composición cabía el retrato como arte en la fotografía que se exhibía en los salones fotográficos, y por tanto también en las exposiciones artísticas ([imagen 14](#)).²⁰

Aunque contaba con un activo Centro Artístico, Arequipa carecía de Escuela de Bellas Artes, y por tanto era más libre de someterse a los prejuicios entonces dominantes sobre los géneros artísticos y los argumentos que todavía esgrimían los académicos contra la fotografía como arte. Al mismo tiempo, la burguesía cosmopolita arequipeña se mostraba deseosa de

retratarse con los últimos diseños de la moda europea. El interés por lucir con todo lujo de detalles tanto las vestimentas como sus complementos, demandaba un tipo de fotografía documental como la que hacía Max T. Vargas, que tuvo muy pronto más fortuna con este tipo de clientela que su competidor, el fotógrafo y pintor academizante Emilio Díaz.

Como aprendiz de Max T. Vargas, Chambi aprendió no solo a hacer muy bien el retrato de estudio, sino, además, una concepción de la fotografía muy rica y versátil en soluciones visuales que abarcaban diferentes terrenos y géneros (paisaje, arqueología, costumbre, etc.). Por ejemplo, en 1910 Max T. Vargas expuso en la sala Fotografía Rembrandt de Ricardo Latorre, en Lima, fotografías de Tiahuanaco, vistas de Arequipa, tipos andinos, retratos de estudio, vistas de Mollendo y del volcán El Misti, lo que le valió una publicación extensa en la revista *Ilustración Peruana*. Debía de ser la misma exposición que viajó luego a París, con el consiguiente prestigio de Max T. Vargas como fotógrafo galerista internacional (Garay y Villacorta, 2007: 35). Esto es, cuando Chambi trabajaba en el estudio Max T. Vargas, este fotógrafo se encontraba en el momento más exitoso de su carrera profesional, y podía retratar a la más exquisita clientela de la ciudad.

El tipo de moda «de salón» que visten los clientes de Max T. Vargas en Arequipa es el de la última moda de París (Balda y Latorre, 2014). La burguesía arequipeña ocupaba un lugar privilegiado frente a la industria de la moda y la confección, ya que la lana era uno de los artículos más importantes en el comercio que pasaba por Arequipa a través del puerto de Mollendo. No es extraño que esta alta sociedad estuviera muy al día de las últimas tendencias, gracias a los viajes y a las revistas francesas o estadounidenses, entonces ya líderes del mercado editorial, *Vogue* y *Harper's Bazaar*. Al mismo tiempo, las revistas locales, como la *Ilustración peruana*, dedicaban espacio a la moda. Por ejemplo, el número del 16 de julio de 1913 se hace eco incluso de las críticas que se estaban gestando en los Estados Unidos sobre el exceso de influencia de la moda francesa. Pero el artículo reconoce al mismo tiempo el innegable mérito del estilo parisino «por su coquetería adorable, su arte exquisito (...) y sus atrevidas inspiraciones» (*Ilustración Peruana*, 16-07-1913: 188).

La dinámica de sinergias entre el fotografiado y el fotógrafo era perfecta. Los retratados buscaban afianzar su propio prestigio social mediante la imagen fotográfica que exhibe de

ellos el mejor de los fotógrafos arequipeños del momento. Este último obtiene prestigio al retratar a la más distinguida sociedad arequipeña en su estudio, la que vestía a la moda más sofisticada del momento.

Resulta interesante realizar un estudio comparativo del trabajo de Max T. Vargas respecto al de su competidor, Emilio Díaz, que cultiva con frecuencia un tipo de retrato de medio cuerpo, centrado en los rostros, y a lo sumo, en el sombrero y las joyas de las modelos, a las que no se quiere restar protagonismo. Max T. Vargas, sin embargo, prefiere presentar la figura completa, resaltando el nivel de elegancia de las retratadas, trascendiendo así el mero retrato con una caracterización escenográfica propia de la fotografía de moda.²¹

Una imagen que revela esta veta de fotógrafo de moda presente en los retratos de Max T. Vargas es la de María Antonieta Gibson mirando a la cámara desde lo que parece un espejo ([imagen 15](#)).²² Los espejos han sido un elemento muy barroco que permite jugar con los difusos límites de realidad y representación. No es extraño que, desde el comienzo de la fotografía de moda, sean muy utilizados para construir imágenes duplicadas, bien para lograr un efecto multiplicador

del atuendo bello, y poder así resaltarlo, o bien para conseguir perspectivas distintas del mismo vestido, con el fin de poder apreciarlo mejor. Los archivos que se conservan de algunas casas de alta costura, por ejemplo el de Madeleine Vionnet,²³ están llenos de fotografías de modelos retratadas entre espejos. Pero es a partir del surrealismo cuando el espejo se convierte en un referente esencial de la fotografía de moda, puesto que este movimiento artístico estaba especialmente interesado en analizar la realidad a través de sus reflejos para hacer presente el mundo subconsciente. Man Ray, Cecil Beaton y Erwin Blumenfeld, por ejemplo, son fotógrafos que utilizaron de modo sobresaliente los espejos, y todos ellos están asociados con un modo muy barroco —el surrealismo es considerado en muchos aspectos un estilo neobarroco— de mostrar las diferentes apariencias visuales de los modelos.

Sin conocer estas influencias artísticas, Max. T. Vargas era consciente de que la fotografía se estaba consagrando ya como vehículo divulgador de la moda, e incide en el aspecto del vestido como signo fundamental de cosmopolitismo de las personas a las que retrata. No es extraño que su promoción en La Paz, una vez concluida su etapa arequipeña, se hiciera a través de las revistas —*Eco Femenino*, por ejemplo— que

anunciaban la moda europea de *Les Grands Magasins du Louvre* y los almacenes *Bon Marché*, en los que el propio Max T. Vargas exhibía sus retratos «de salón» (Garay y Villacorta, 2007: 35 y ss.).

Pero el retrato no es la única faceta en la que se utilizan estas prácticas escenográficas propias de la fotografía de moda. También en sus fotografías postales sobre tipos populares en su entorno, Max T. Vargas recurría a la pose para dar la mayor información posible sobre estos personajes genéricos en su contexto. Desde su origen en la estampa de viajes y las *vedutti*, la fotografía turística no busca tanto mostrar retratos de individuos como tipos populares que reflejaran las ideas genéricas sobre una cultura, etnografía, indumentaria y forma de vida ([imagen 16](#)).²⁴ Según declaraciones del hijo del fotógrafo, Manuel Chambi (1987: 7), citadas por Andrés Garay (2010: 63), Chambi solía contar que, cuando Max. T. Vargas llegó de un viaje por Puno y el Altiplano con sus fotografías, estas le parecieron tan «hermosas que le causaron gran emoción, sobre todo las imágenes de los campesinos y del lago Titicaca» ([Imagen 17](#)).²⁵

3. Chambi y los hermanos Vargas

Chambi contaba que fue en la Ciudad Blanca (Arequipa), la más colonial —y barroca— de las ciudades del Perú, donde aprendió a hacer sus retratos y paisajes. Pero también aprendió de Max T. Vargas, como hemos visto, un modelo de negocio que le permitiría compaginar su trabajo profesional de retratista con la realización de fotografías de paisajes, monumentos, ruinas y tipos humanos destinadas a la divulgación turística. Esta visión comercial la heredaron también los hermanos Vargas, a quienes no les une relación de parentesco con su maestro, pese a compartir apellido.

Carlos y Miguel Vargas, cuyo estudio era conocido como Vargas Hermanos, habían sido aprendices de Max T. Vargas desde 1904 hasta 1912. Cuando abren su propio negocio, contrataron a Chambi, a quien transmitieron una concepción artística de la fotografía que le haría destacar entre los fotógrafos del Cuzco. Los Vargas estaban a la última de las innovaciones fotográficas dentro del mundo pictorialista, que conocían a través de revistas europeas.²⁶ Pero además de querer ser modernos, los hermanos Vargas se veían a sí mismos conectados con aquella parte de la profesión que

recordaba a lo más ancestral y enigmático del oficio de alquimista. La fotografía era para ellos un arte lleno de fórmulas secretas, de dones artísticos que iban más allá del dominio de la técnica. Eran miembros de un cenáculo literario-artístico, en el que fueron bautizados como Sumos pontífices de la luz por el escritor Abraham Valdelomar (Villacorta y Garay 2012: 103).

No tiene sentido seguir hoy cultivando las viejas polémicas entre puristas y pictorialistas propias de las vanguardias históricas. De hecho, está reconocido que, igual que el impresionismo fue un puente con las vanguardias pictóricas, el pictorialismo internacional, en el que se formaron Steichen o Stieglitz, fue el contexto más adecuado para que naciera la fotografía artística moderna con conciencia de sí misma. Es del Alfred Stieglitz más pictorialista la frase siguiente:

«En el mundo fotográfico de hoy, no se reconocen más que tres categorías de fotógrafos: el ignorante, el técnico puro y el artista. De aquí se sigue que el primero aporta únicamente lo que no es deseable, y el segundo una formación puramente técnica después de años de estudios, mientras que el tercero aporta la sensibilidad y la inspiración del artista, a las que se añade luego un conocimiento puramente técnico» (Stieglitz, 1899: 528-537)

Estas son las ideas sobre la fotografía que defendían también los hermanos Vargas que, junto con su bohemia

artística, mantenían una estética tardo-romántica, aderezada del simbolismo y decadentismo propio del fin de siglo XIX. Para diferenciarse de los fotógrafos meramente técnicos, se hacían pasar por «pintores de la fotografía», y usaban procedimientos nobles sencillos, que aportaban una apariencia pictórica a la copia final. Los procedimientos nobles del pictorialismo eran muy diversos, y sólo los más complejos incluían el uso de técnicas del positivado con grasas, carbones, gomas bicromatadas, etc., a las que los profesionales peruanos fueron poco aficionados más por falta de tiempo y de dinero que porque no las conocieran y apreciaran (Trivelli, 2011: 164).²⁷

Además de usar técnicas pictóricas de positivado, los Vargas aplicaban recursos de escena propios del pictorialismo en la iluminación dramática, como por ejemplo los fundidos en blanco ([imagen 18](#))²⁸ o, a la inversa, unos fondos en negro que favorecían el misterio de las sombras, al estilo de los cuadros de Rembrandt. También se hicieron muy famosos con su [serie de nocturnos fotografiados](#) en exteriores, en diferentes lugares de Arequipa y sus alrededores.²⁹

Los hermanos Vargas están a la última moda internacional tanto en sus técnicas fotográficas como en los recursos

estéticos de carácter pictorialista. No hay que olvidar que estos recursos seguían utilizándose en los retratos de las estrellas del cine y en las revistas de alta costura de más éxito mundial. De hecho, los pioneros del género de la fotografía de moda, Adolf De Meyer o Edward Steichen, fueron fotógrafos que se habían formado en los entornos del pictorialismo internacional (Hall-Duncan, 1979), una influencia estética que se hace notar en *Arts et Décoration*, *Vogue* o *Harper's Bazaar* hasta los años veinte. No es extraño que el estudio de los hermanos Vargas atrajera a la clientela más exclusiva de Arequipa.

4. Entre la última moda europea y la llamada del Ande

Chambi trabajó con los Vargas entre 1912 y 1917, por lo que estuvo en el centro de las pugnas estéticas y comerciales de la fotografía establecidas por sus nuevos contratantes y los viejos maestros Díaz y Max T. Vargas. Por su relevancia en el «arte fotográfico», Chambi había sido galardonado en 1916 y en 1918 con sendas medallas de bronce, otorgadas por el Centro Artístico de Arequipa, institución que fomentaba localmente la fotografía —y también el dibujo, la escultura y la pintura— desde 1890. Al menos uno de los premios fue por sus paisajes y

efectos de luz.³⁰ Podemos comprobar así que ya entonces Chambi usaba la estética aprendida con los Vargas para géneros fotográficos distintos al retrato, que seguía siendo considerado un encargo profesional más que una dedicación artística.

A pesar de sus progresos en la «fotografía artística», la presencia del estudio Vargas Hermanos no dejaba mucho espacio para la competencia, por lo que no es extraño que también Chambi, antes de que lo hiciera Max T. Vargas, buscara otros destinos fuera de Arequipa donde hacer carrera como fotógrafo; Sicuani primero, en 1917, y tres años después el Cuzco. Él mismo reconocería con el tiempo que, aunque fue una dura decisión, finalmente acertó marchándose de la Ciudad Blanca, porque en las montañas encontraría su verdadera inspiración andina.³¹

Al mismo tiempo, Chambi supo llevarse al Cuzco esa misma bohemia artística que tanto admiraba de Arequipa, pues muy pronto su propio estudio se convertiría en una embajada de artistas e intelectuales. No solo puede verse esto por sus cuadernos personales de autógrafos y dedicatorias, sino que fue reconocido ya en su tiempo por la prensa del lugar:

«casi todos los trotamundos que han llegado al Cuzco, siempre iban a parar a

casa de Martín Chambi, que debe ser probablemente, jabonero, porque allí "quien no cae, resbala". Intelectuales, pintores poetas; periodistas y todos los que tienen la vida consagrada al arte, siempre han caído en casa de Martín Chambi» (*El Tiempo*, 16-08-1936).³²

Los Hermanos Vargas también dejaron una dedicatoria y fotos suyas en los cuadernos de Chambi, con la dedicatoria siguiente: «Esta foto (...) nos trae el recuerdo de una época ya lejana, en que iniciamos a Martín Chambi en el difícil arte de la luz, uniendo nuestro aplauso a los muchos que cosecha tan distinguido discípulo».³³ Efectivamente, aunque llegara a superar a sus maestros, Chambi siempre reconoció su vinculación con los hermanos Vargas, lo que le sirvió para promocionarse a su llegada a Cuzco como especialista en el retrato de «contraluces Rembraliamt» [sic] para la satisfacción del gusto más exigente en el Cuzco del momento.³⁴

En efecto, los retratos realizados en estudio por Martín Chambi durante esa primera década en Cuzco deben mucho a esta tradición del retrato fotográfico arequipeño de los hermanos Vargas, con sus fundidos en negro (imágenes [19](#) y [20](#)).³⁵ Por ejemplo, la famosa foto grupal La Boda de Gadea ([imagen 21](#))³⁶ corresponde a este gusto por los retratos con fondos en negro que solían realizar los Vargas

Hermanos en Arequipa. Con la ayuda de los fundidos y difuminados, Chambi embellece el duro realismo del rostro y sumerge al retratado en una enigmática fuente de luz y sombras, de enorme carga emocional, como ocurre en los retratos flamencos del barroco.

A la vez que hacía este tipo de retratos herederos de la estética «Vargas Hermanos», la realidad compleja del Ande indígena que constituía su propia raza le fue llevando hacia una aproximación más documental, que en el retrato de tipos populares conectaba con las enseñanzas de su primer maestro Max T. Vargas. Su origen quechua le permitía adaptarse perfectamente a la población que retrataba, que se comporta de modo natural ante su cámara.

Muchos de estos retratos que realizaba por simple afición se publicaban después en revistas o en tarjetas postales, habitualmente en blanco y negro. Al mismo tiempo, Chambi siguió coloreando y virando a tonos sepia o azul sus copias fotográficas para las exposiciones o para entregar a sus clientes. Y aunque los fondos de estudio se simplificaron al máximo para no restar protagonismo al retratado, llaman la atención unos diseños de flores que recuerdan a la tradición de

la pintura barroca de la escuela cuzqueña.

Al mismo tiempo que preparaba cuidadosamente la escenografía de los temas que iba a fotografiar, Chambi mostraba la compleja realidad social del Ande sin trampa ni cartón. Las diferencias raciales y sociales, las diversas formas de vida o de supervivencia, desde los más ricos a los desheredados de la tierra peruana. Todo está en sus fotografías, pero siempre filtrado por la empatía, por una actitud positiva o embellecedora de esta realidad, por muy miserable que fuera. Su fotografía, como la pintura de enanos y pordioseros convertidos en filósofos por la pintura de Velázquez, enaltece a todo aquel que retrata.

Todos estos temas fueron vistos después como exóticos por la mirada extranjera, pero resultaban familiares para los que disfrutaban de esa misma sensibilidad mestiza, tan compleja en sus características aparentemente contradictorias: realista e ideal, natural y artificial —carnavalesca a veces—, pictórica y detallista al mismo tiempo (imágenes [22](#) y [23](#)).³⁷ Una estética sofisticada que no se entiende sin sus antecedentes arequipeños, aunque se distancie también enormemente del carácter internacional de sus maestros. Una estética que, por su

complejidad, podemos llamar neobarroca.

5. Conclusión

El interés extranjero por la obra de Chambi comenzó con sus reportajes para *National Geographic* (desde febrero de 1938) y alcanzó su clímax tras su primera exposición en el MoMA en 1979. Sin embargo, ya antes de este descubrimiento internacional, el fotógrafo gozó de enorme popularidad en su país y otros países latinoamericanos. Fue así desde su misma llegada a Cuzco en 1920, aunque su fotografía fuera entonces vista de modo muy diferente a como la vemos en la actualidad.

La visión que Chambi tenía de la fotografía como arte y negocio debe ser interpretada en el contexto de las artes peruanas, y también en el de su formación en Arequipa. Su primer maestro, Max T. Vargas no empleaba los procedimientos nobles ni la *estética Rembrandt*, pero sabía usar con destreza los recursos de fantasía y fotogenia, y dejó como herencia a Chambi y a los hermanos Vargas un modo de hacer empresarial que aspiraba a la excelencia y la exclusividad, y se adelantaba a la fotografía de moda. Este tipo de negocio retratista exclusivo que Max T. Vargas supo enseñar a sus discípulos acabaría

finalmente con su negocio, pues solo un estudio podía ser el de primera referencia en la ciudad, y ese estudio finalmente fue el de los hermanos Vargas.

Con estos fotógrafos trabajó Chambi entre 1912 y 1916, y de ellos aprendió las técnicas más sofisticadas del pictorialismo; y especialmente, un tipo de retrato de carácter barroco tenebrista al estilo de Caravaggio o Rembrandt. En general, con los Vargas aprendió esa concepción poética de la fotografía que llevó a Cuzco, y que desarrollaría adaptándola a sus propias circunstancias sociales.

Fueron estas prácticas de fotogenia y recreación dramática de las escenas las que le permitieron ser el más importante y famoso entre los retratistas del Cuzco. Pero su particular acercamiento al paisaje y a sus gentes le convirtió además en el más aclamado fotógrafo de los salones y publicaciones, tanto en la prensa ilustrada como en forma de postales. Esta mentalidad turística la aprendió también en Arequipa, tanto en el estudio de Max T. Vargas como en el de Vargas Hermanos; pero se afianzó en el Cuzco y sus alrededores, de los que fue un gran divulgador.

Aunque la imagen internacional que hoy tenemos de las

fotografías de Chambi sea muy distinta a la que tuvieron sus contemporáneos (acostumbrados a fotografías coloreadas y con iluminación pictórica), Chambi sigue siendo sin duda el gran referente del turismo de esas tierras andinas y de sus gentes. Sus recursos neobarrocos, dramáticamente lumínicos, y escenográficos no están reñidos con un tipo de fotografía documental pegada a la realidad social que tanto le interesaba, a una realidad que era muchas veces embellecida con fines turísticos, pero nunca ocultada.

Definir esta compleja estética no es fácil, pues también aparece en sus retratos de estudio, que carecen de esa finalidad turística presente en el conjunto de su obra más divulgativa. Por eso el término neobarroco, usado con las connotaciones decoloniales que tiene hoy en día, nos permite una mayor apertura que otros términos modernos como pictorialismo, realismo mágico o surrealismo, que no dejan de tener unos orígenes occidentales que no coinciden exactamente con lo que ocurre en Perú.³⁸

En todo caso, se trata de una estética que, lejos de ser retardataria, influirá en los fotógrafos más vanguardistas del momento, como es el caso de Irving Penn (incorporado a *Vogue*

en 1946) durante su paso por Cuzco en 1948 ([imagen 24](#)),³⁹ por citar un ejemplo claramente identificable, ya que Chambi ha influido en muchos más fotógrafos relevantes y sigue influyendo todavía.

Bibliografía

Balda, A. y Latorre, J. (2014). «Max T. Vargas y la moda internacional en el contexto de la fotografía arequipeña», en *Revista de Comunicación*, vol. 13. Disponible en: <http://udep.edu.pe/comunicacion/rcom/es/articulos/2014/Art00037.html>

Chambi, M. (1936). «El Alma Quechua alienta en los cuadros de un Artista Vernáculo», en *Hoy*, Santiago de Chile, año 5, n.º 224.

Entrevista a Chambi, Martín (1947). «Martín Chambi, el genial artista de la luz y el paisaje peruano, regresa a esta ciudad al cabo de muchos años», en *El Pueblo*, Arequipa.

Chambi, M. (1987). «Martín Chambi: Artesano de la Luz», en *Tierradentro: Arte, ideología, realidad*, Ediciones La Fragua, año 5, n.º 4, Lima.

Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Daves, J. (1967). «French influence on American Fashion», en *Ready-made miracle*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York.

Dussel, E. (2002). «World System and "Trans"-Modernity», en *Nepantla*, vol. 3, n.º 2, págs. 221-44.

García Canclini, N. (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Leaving and Entering Modernity*, University of Minnesota Press, Mineápolis.

Garay, A. (2010). *Chambi por sí mismo*, EUNSA-Universidad de Piura, Pamplona.

_____(2003). «De Flandes a Cuzco. ¿Reivindicación del retrato artístico fotográfico?», en *Revista de Comunicación*, Facultad de Comunicación, Universidad de Piura, Perú, vol. 1, págs. 68-76.

_____(2015). *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz*, Universidad de Piura, Perú.

Garay, A. y Latorre, J. (2004). «El almario de Martín Chambi: modos europeos en el retrato andino», en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, Madrid, n.º 92, págs. 175-188.

_____(2007). «Martín Chambi: A self-portrait», en *History of Photography*, vol. 31, n.º 2, págs. 201-209.

Garay, A. y Villacorta, J. (2006). «La estética de los Nocturnos de los Vargas Hermanos de Arequipa», en *Actas del VIII*

Congreso Nacional y III Latinoamericano de Historia de la Fotografía, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Buenos Aires.

_____(2007). *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino peruano (1896 – 1926)*, Icpna, Lima.

_____(2012). *Un arte arequipeño: Maestros del retrato fotográfico*, Biblos, Lima.

García, U. (1948). «Martín Chambi, artista neoindígena», en *Excelsior*, Cuzco, n.º 183-184, págs. 17.

Golbin P. (2009). *Madeleine Vionnet*, Rizzoli, Nueva York.

Gruzinski, S. (2008). *Planète métisse*, Actes Sud, París.

Hall-Duncan, N. (1979). *The History of Fashion Photography*, Alpine Book, Nueva York.

Kaup, M. (2012). *Neobaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville.

Lambert, G. (2004). *The Return of the Baroque in Modern*

Culture, Continuum, Londres y Nueva York.

Latorre, J. (2017). «El fotógrafo Ruven Afanador y la imagen neobarroca de España», en *Goya*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, n.º 361, págs. 336-351.

López Mondéjar, P. (1991). *Martín Chambi, 1920 - 1950*, Lunwerg Editores, Madrid.

Ndalianis, A. (2010). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge y Londres.

Parkinson, Z. y Kaup, M. (2010). *Baroque New Worlds, representation, Transculturation, counterconquest*, Duke University Press, Durham.

Penhall, M. (2000). «Invention and Reinvention of Martín Chambi», en *History of Photography*, vol. 24, n.º 2.

_____(2001). «El pictorialismo en los Andes», en *La recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, Lima.

Ranney, E. (2000). «New light on the Cusco School Juan Manuel Figueroa and Martín Chambi», en *History of Photography*, vol.

24, n.º 2, págs. 116-123.

Ranney, E. (1990). «The Legacy of Martín Chambi», en AA. VV., *Martín Chambi, Photographs 1920-1950*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Sullivan, E. (1996). *Latin American Art in the Twentieth Century*, Phaidon, Londres.

Stieglitz, A. (1899). «Pictorial Photography», en *Scribner's Magazine*, vol. 26, págs. 528-537.

Trivelli, C. (2001). «Los salones de la Foto y la fotografía de aficionado en Lima», en *La Recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, Lima.

Venavente, A. y Yenne, P. (2008). «El estudio de arte Vargas Hnos. 1912-1930», en *Arequipa en Blanco y Negro*, Turner, Ciudad de México.

Westerbeck, C. (1997). *Irving Penn, A Career in Photography*, The Art Institute, Chicago.

***Del reportaje periodístico a la rebelión contra el
arte:
las vidas múltiples de El iluminado, de Kati Horna***

Michel Otayek¹

Resumen: Tomado por Kati Horna en 1944 para un reportaje fotográfico sobre el Manicomio Central de Mixcoac, a las afueras de la Ciudad de México, *El iluminado* retrata a uno de los pacientes reclusos en la entonces superpoblada institución. En 1961, casi dos décadas después de su publicación inicial en el semanario ilustrado mexicano *Nosotros*, el retrato fue una de las piezas incluidas en la controvertida exhibición colectiva *Los Hartos*, organizada por Mathias Goeritz en la Galería Antonio Souza. Este artículo examina la rica historia de circulación de la imagen, una de las más reconocidas dentro del corpus de la fotógrafa. Prestando atención a ciertas operaciones domésticas y públicas de resignificación del retrato, propongo que su puesta en escena como objeto artístico en *Los Hartos* supuso una crítica del sistema contemporáneo de producción y comercialización de arte basada en un cuestionamiento de la esencia ontológica de la fotografía.

Palabras clave: Fotografía, Circulación, Fotoperiodismo, Arte, México

Abstract: Taken in 1944 for a photographic reportage about the Central Mental Asylum in Mixcoac, in the outskirts of Mexico City, Kati Horna's *The Enlightened One* depicts one of the patients living in the then-overcrowded institution. In 1961, nearly two decades after being first published in the Mexican illustrated weekly *Nosotros*, the portrait was one of the works included in the controversial collective exhibit *Los Hartos* (The Fed-Ups), organized by Mathias Goeritz at the Antonio Souza Gallery. This article examines the rich circulation history of the image, one of the best known within the photographer's corpus. Paying attention to how it was re-signified in domestic and public settings, I propose that the portrait's inclusion as an artistic object in *Los Hartos* sought to condemn the contemporary system of production and commercialization of art by problematizing the ontological essence of photography.

Keywords: Photography, Circulation, Photojournalism, Art, Mexico

Una obrera del arte

Cuando se le preguntaba si se consideraba una artista, Kati Horna (nacida Katalin Deutsch Blau, Budapest, 1912 – Ciudad de México, 2000) solía responder que se veía a sí misma, fundamentalmente, como una «obrero del arte» (Horna, 1993). Tras la aparente simpleza de esta autodefinición se esconde una reflexión profunda sobre el poder versátil de la fotografía por parte de una mujer que, habiéndola tomado por profesión en un período de acelerada expansión de la prensa ilustrada, comprendía que el contexto de circulación de una imagen fotográfica determina en buena medida el sentido que el espectador pueda extraer de ella. A lo largo de su carrera como fotógrafa —que comenzó en el verano de 1933 en el estudio del distinguido fotógrafo húngaro József Pécsi en Budapest y la llevó de su tierra natal a París, Barcelona, Valencia y, finalmente, Ciudad de México—, Horna mantuvo una relación estrecha con la prensa, que fue siempre el principal canal de circulación de su trabajo. En efecto, la mayor parte de su obra fue concebida para las páginas de innumerables periódicos y revistas.

La gama de publicaciones en las que circularon las series, reportajes, ensayos e historias fotográficas de Horna es realmente amplia: desde revistas de propaganda anarquista durante la guerra civil española hasta publicaciones vinculadas a ciertas vanguardias estéticas en México en los años sesenta. Situada entre ambos extremos —es decir, entre su militancia política en Europa, de un lado, y su vinculación a movimientos artísticos en México en la madurez de su carrera, del otro— el grueso de su obra circuló como reportajes gráficos para numerosas revistas de alta circulación sin vinculación directa a circuitos de producción, exhibición, crítica y comercialización de arte, entre las que destacan *Umbral*, en Valencia y Barcelona, y *Nosotros, Mujeres: Expresión Femenina y Tiempo*, en la Ciudad de México.

En ocasiones, Kati Horna reutilizaba imágenes tomadas para algún encargo en contextos diferentes, en los que de alguna u otra manera daban lugar a una lectura distinta. Tal es el caso, por ejemplo, del retrato de un niño tomado en el portal de una casa en la localidad aragonesa de Vicién. Publicada inicialmente en enero de 1938 como portada de *Umbral* —un influyente semanario anarquista publicado durante la guerra civil española—, la imagen invitaba al lector a encomiar los esfuerzos del

gobierno republicano y de los sindicatos anarquistas por proteger a la población infantil de los bombardeos aéreos que sufrían Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas a manos de la aviación fascista ([Imagen 1](#)). Tiempo después, perdida la guerra en España y residenciados temporalmente en París a la víspera de su exilio a México, Kati y su marido José Horna reutilizaron el retrato como motivo central de una serie de fotomontajes que, desprovistos de toda intención propagandística, lamentan el trágico desenlace de la contienda ([Imagen 2](#)).

«Imagen tierna de la felicidad irrazonada»

Su experiencia profesional, primero en París y luego en España, permitió a Kati Horna retomar rápidamente su ocupación de fotógrafa de prensa tras su arribo a la Ciudad de México a finales de 1939. Entre las publicaciones más importantes para las que trabajó en los primeros años de su vida en México destaca *Nosotros*. Fundada en 1944 por el empresario editorial Alfredo Kawage Ramia, *Nosotros* fue un semanario ilustrado cuyo diseño y contenido emulaba la exitosa fórmula editorial de publicaciones como la estadounidense *Life*. Como era el caso de

muchas revistas ilustradas de alta circulación de mediados del siglo XX, *Nosotros* confiaba su atractivo visual no tanto a una propuesta innovadora de diseño gráfico como, más bien, a una generosa oferta en cada ejemplar de reportajes fotográficos sobre tópicos diversos. Desde sus inicios, la revista promovía activamente el talento individual de sus fotógrafos, publicando regularmente reseñas de algunos de ellos, entre los cuales estaban Leo Matiz, Armando Zaragoza, Walter Reuter, Evelyn Hofer y Bruno Pagliai. La nota dedicada a Kati Horna, publicada en varias ocasiones, la presentaba al lector como una «excelente fotógrafa... con una sensibilidad educada a la manera europea... que opera su máquina con una agudeza de expresión y buen gusto realmente excepcionales» y que en reportajes dedicados a temas como mujeres y niños extrae mejor que nadie «el sentido humano aunado a la intención periodística» (*Nosotros*, 24 de Junio de 1944: 17).

Temáticamente, los ensayos fotográficos que Kati Horna produjo para *Nosotros* —revista con la que colaboró regularmente entre 1944 y 1946— fueron muy variados, cubriendo asuntos tan diversos como la educación física femenina, la agricultura suburbana, joyas de la arquitectura colonial de la Ciudad de México, o la preparación de comidas

prácticas para la oficina. Uno de los más notables reportajes de Horna publicados en la revista fue el dedicado al Manicomio Central de Mixcoac, a las afueras de la Ciudad de México, mejor conocido como «La Castañeda». Publicado el 22 de julio de 1944 con el título de *Loquibambia*, el ensayo fotográfico ofrece tanto una visión general de la operación de una institución anticuada y superpoblada como una mirada íntima, a través de un conjunto de retratos a algunos de los pacientes y funcionarios que hacían vida en ella (Imágenes [3](#) y [4](#)). En su conjunto, las imágenes y los subtítulos descriptivos que las acompañan procuran sustanciar los elogios que ofrece el texto principal del reportaje a la gestión diligente de quienes administraban la deteriorada institución, cuya población de 3.500 pacientes doblaba la capacidad máxima para la que había sido originalmente construida en 1910. «De cualquier modo, con todos sus problemas, el manicomio desempeña una labor eficiente y de gran humanidad», explica la redacción de la revista, destacando que los equipos modernos con que estaba equipado el Pabellón Central estaban a la altura «del mejor del mundo» (*Nosotros*, 22 de Julio de 1944: 68).

Como ensayo fotográfico, *La Castañeda* de Kati Horna constituye un antecedente importante de un tópico que en

épocas más recientes ha interesado a un buen número de artistas en Latinoamérica: la representación de instituciones psiquiátricas. Sin embargo, a diferencia de proyectos de notable espíritu crítico como *Humanario* (Buenos Aires, 1976), de las fotografías Sara Facio y Alicia D'Amico junto al escritor Julio Cortázar, y *El infarto del alma* (Santiago de Chile, 1994), de la fotógrafa Paz Errázuriz y la poeta Diamela Eltit, el discurso textual de *Loquibambia* refleja, más que las reflexiones personales de Horna, el empeño del equipo editorial de la revista en encomiar las labores de las autoridades a cargo de la institución. En efecto, tanto el artículo como los subtítulos de las fotografías se fundamentan en una distinción categórica entre quienes cuidan y quienes son cuidados —valga decir, entre quienes gozan de razón y quienes carecen completamente de ella. «En el Manicomio Central de Mixcoac viven los locos atendidos por la caridad oficial», explica el artículo, que posteriormente ensalza a Kati Horna («nuestra estrella fotógrafa») por introducirse «en ese mundo de maravilla que habitan los dementes» y lograr traer «a la luz razonable esta imagen tierna de la felicidad irrazonada, pura, como de seres en el espacioso limbo donde no existe ni el rencor ni el recuerdo» (*Nosotros*, 22 de Julio de 1944: 63). La historia posterior,

privada y pública, de una de las fotografías del reportaje da cuenta de la considerable distancia que mediaba entre la línea editorial paternalista de *Nosotros* y la visión crítica de Horna sobre la sanidad y la locura. La astuta reutilización del retrato, muchos años después, en la controvertida exhibición colectiva *Los Hartos* organizada por Mathias Goeritz en la Galería Antonio Souza en noviembre de 1961 pone además de manifiesto que Horna comprendía que el contexto de circulación de una imagen fotográfica determina en gran medida el sentido que el espectador pueda extraer de ella. Devenido objeto artístico en una exposición que denunciaba la glorificación del artista como pilar fundamental del sistema de producción y comercialización de arte, el retrato confió su agencia crítica a la puesta en duda de su propia veracidad documental.

Razón deslumbrada

El hombre joven que, con barba poblada y mirada pensativa dirigida a algún punto fuera del plano pictórico, aparece en uno de los retratos incluidos en *Loquibambia* es descrito por el subtítulo que acompaña a la imagen como un hombre temeroso y callado aquejado de un delirio extremo de persecución

([Imagen 5](#)). Recluido en La Castañeda desde 1936, y habiendo sido en el pasado un excelente trabajador, «su calidad de pacífico se altera cuando piensa en su familia», según explica el texto. El formato en plano medio corto del retrato y su cuidada composición sugieren cercanía física entre la fotógrafa y el retratado en el momento en el que fue tomado. Esta consideración invita a especular sobre la posibilidad de algún grado de breve pero significativa interacción entre ambos que hubiese permitido a Kati Horna hacerse una idea del hombre que trascendiese el diagnóstico clínico al que se limita la descripción textual de su retrato en las páginas de *Nosotros*. Sabemos a ciencia cierta que este retrato es una de las pocas imágenes de su propio trabajo que decoraban la casa y estudio de Horna en la calle Tabasco de la Colonia Roma, donde vivió desde principios de los años cuarenta hasta su fallecimiento en 2000.² La imagen revestía especial significación para la fotógrafa, quien solía referirse a ella como *El iluminado*. Titulándolo de este modo, Horna transformaba el retrato de un enajenado en un ícono de la sabiduría que alumbraba su universo doméstico —un gesto tan discreto como contundente que evoca la admonición hecha por Michel Foucault en *Historia de la locura en la época clásica* (1961) para comprender la

sinrazón «no como razón enferma, perdida o alienada, sino, sencillamente, como razón deslumbrada» (Foucault, 1993: 201).

Reconfigurada privadamente como representación de la razón, la imagen ejercía una poderosa presencia en la vida doméstica de Horna, como se infiere de una fotografía sin título tomada en el interior de su casa hacia principios de los años sesenta ([Imagen 6](#)). Flanqueando una enigmática agrupación de objetos el retrato se discierne, colgado en la pared, si se presta atención a las tinieblas del trasfondo. La ubicación de *El iluminado* en las penumbras de la habitación pareciera sugerir un juego semántico inteligible sólo para Horna y su círculo íntimo de relaciones —su compañero de vida, el artista español José Horna, y su amiga cercana, la pintora surrealista Leonora Carrington, por ejemplo. El ensamblaje que ocupa el centro de la imagen —una escultura temporal de manufactura colectiva— se compone de una cuna en forma de barco construida por José Horna para su hija Norah, decorada con motivos fantásticos pintados por Leonora Carrington ([Imagen 7](#)); y una talla en madera realizada también por Horna que luego formaría parte del tríptico *Sueño de sirenas* creado por Carrington en 1963 para la actriz María Félix. Emergiendo sobre el borde de la cuna

se ven, desmembradas, las cabezas de dos muñecas y la mano de una de ellas —un motivo iconográfico recurrente a lo largo de la carrera de Kati Horna. En esta compleja composición, *El iluminado* pareciera jugar el rol de custodio sobre la presencia implícita de la fotógrafa, de su esposo, de su hija y de su amiga Leonora —representados todos, en esta suerte de autorretrato grupal, por objetos de su propia creación o uso personal.

Una amistad fructífera

Desde sus primeros años en la Ciudad de México, el hogar de Kati y José Horna en la Colonia Roma se convirtió en centro gravitacional de la vida social de la pareja y de la pequeña comunidad de artistas exiliados europeos de la que formaban parte, la cual incluía, además de a Leonora Carrington, a figuras como Remedios Varo, Wolfgang Paalen, Chiki Weisz, Gunther Gerzso, Benjamin Péret y Edward James, entre otros. A lo largo de los años, muchas ocasiones especiales fueron celebradas en la casa de los Horna, entre ellas la boda de Leonora Carrington y Chiki Weisz en 1946 ([Imagen 8](#)). Los amigos de la pareja disfrutaban en su casa de una atmósfera no sólo reconfortante, sino también creativa e intelectualmente estimulante que, como

algunos recordarían después, evocaba modestamente a la Europa Central en la que habían transcurrido los años formativos de Kati Horna.³ Entre los visitantes frecuentes al hogar de Horna se encontraba el pintor y escultor alemán radicado en México Mathias Goeritz, con quien la fotógrafa emprendió algunos de los proyectos más importantes de su trayectoria profesional y creativa.

Su amistad con Goeritz llevó a Horna a iniciarse como docente en la Universidad Iberoamericana en 1959, así como también a involucrarse en el registro fotográfico de algunos de los íconos de la arquitectura moderna mexicana. El marcado espíritu formalista de muchas de las fotografías arquitectónicas de Kati Horna de los años sesenta —por ejemplo, sus imágenes del interior de las esculturas cónicas de Goeritz en la fábrica Automex en Toluca, diseñada por Ricardo Legorreta ([Imagen 9](#)) — dan testimonio de un diálogo continuo entre la fotógrafa húngara y el artista alemán sobre cuestiones de forma pura, luz y metafísica. Estos conceptos informaban la noción de «arquitectura emocional» desarrollada y promovida por Goeritz desde mediados de los años cincuenta y que insistía en la necesidad de diseñar espacios que estimulasen en el individuo una síntesis experiencial de funcionalidad y espiritualidad. La

rica circulación de las fotografías arquitectónicas de Horna en numerosas publicaciones dentro y fuera de México reflejan a su vez la amplia red transnacional de contactos de Goeritz, quien, como Jennifer Josten ha argumentado, procuró posicionar estratégicamente su práctica artística en México, basada fundamentalmente en la abstracción, «en relación dialógica y dialéctica con el próspero panorama artístico internacional» de los años cincuenta y sesenta (Josten, 2014a: 110).

«Estoy harto»

Una de las iniciativas de Mathias Goeritz que más reverberó en la escena artística de la Ciudad de México de principios de los años sesenta fue la exposición *Los Hartos* en la Galería Antonio Souza la noche del 30 de noviembre de 1961. Como apunta Josten, *Los Hartos* es recordado por la historiografía de arte latinoamericano como un evento más cercano al espíritu de los *happenings* de Allan Kaprow en Nueva York que al de una exhibición convencional de arte (Josten, 2014b: 198). Para comprender el sentido de la participación de Kati Horna en *Los Hartos* es preciso hacer un breve repaso del contexto discursivo internacional en el que procuró inscribirse este gesto colectivo

orquestrado por Goeritz. La génesis de *Los Hartos* se remonta a la presentación en el jardín de esculturas del Museo de Arte Moderno de Nueva York en marzo de 1960 de la pieza *Homage to New York* de Jean Tinguely, una enorme instalación diseñada para autodestruirse frente al público asistente en cuestión de minutos. Siendo uno de los asistentes al *performance*, Goeritz preparó y distribuyó entre el público un escrito en el que criticaba la celebración de la inestabilidad y la anarquía implícita en la pieza de Tinguely y abogaba por la búsqueda metafísica de valores estáticos y trascendentales. Josten explica que con este gesto de protesta Goeritz buscaba ganar espacio en ciertas redes internacionales de producción, circulación y crítica de arte (Josten, 2014a: 117). La acción desembocó efectivamente en una exhibición de algunas de sus obras, pocas semanas después, en la galería de Iris Clert en París, vinculada a Tinguely, Yves Klein y otros artistas del llamado Nuevo Realismo francés. La muestra, que resultó un fracaso comercial, estuvo acompañada de un manifiesto en el que Goeritz deploraba el «arte mierda», es decir, aquel que respondía primordialmente a las modas y apetitos del mercado de arte.

Poco después, en noviembre de 1960, la Galería Antonio Souza presentó *El realismo de Mathias Goeritz*. La muestra

consistía en siete paneles de madera revestidos en pan de oro a los que el artista llamó *Mensajes metacromáticos* en referencia a los *Monogolds* de Yves Klein y que, a la vez, tomaban posición crítica frente a la robusta tradición de pintura figurativa en México, sobre cuyo desarrollo había ejercido tan poderosa influencia el realismo social celebrado por el muralismo. Para esta exhibición, Goeritz nuevamente escribió un manifiesto, al que tituló *Estoy harto* y en el que declaraba su hartazgo «de toda la pornografía caótica del individuo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos» (Goeritz, 1960). Como crítica a la glorificación de la figura del artista sobre la que se articulaba la lógica comercial del sistema contemporáneo de arte, Goeritz ofrecía en esta exposición un conjunto de piezas ejecutadas no por él mismo sino por un grupo de artesanos mexicanos. Después de todo, el discurso del hartazgo de Goeritz también dirigía su carga retórica contra su propio ego: «estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola del arte menor y cuando siento mi profunda

impotencia» (Goeritz, 1960: en línea).

«**Estamos hartos**»

La muestra *Los Hartos* de noviembre de 1961 procuró replicar colectivamente el mensaje individual de protesta expresado en *El realismo de Mathias Goeritz*, profundizando aún más la crítica al sistema profesional de producción y comercio de arte. En esta ocasión, Goeritz invitó a una docena de participantes a colaborar con el evento. El colectivo agrupaba no sólo a figuras relacionadas con la escena artística en México, como Kati Horna, el pintor José Luis Cuevas, el diseñador y estudiante de arquitectura Pedro Friedeberg, y el artista autodidacta Jesús Reyes Ferreira, sino además a algunas relaciones personales de Goeritz, como el niño Octavio Hasta (hijo de su esposa) y la institutriz de este; su cuñada, Consuelo Rodríguez; y su comadre, el ama de casa Consuelo Abascal. El disparatado grupo de colaboradores incluía también un industrialista, un albañil, un agricultor y hasta una gallina ponedora llamada Inocencia. *Los Hartos* contó también con un manifiesto, que consistía en una versión modificada del texto escrito por Goeritz para su exhibición del año anterior y en el que los participantes

reconocían «la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte» (Goeritz, 1961: 230). Declarando que «la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista», el manifiesto celebraba la importancia del servicio, entendido como «cualquier acto abnegado basado en una ética natural, fuera de toda lógica —el cultivo de una hortaliza, el cumplimiento de un deber profesional o la educación de un niño» (Goeritz, 1961: 230).

Al exponer juntos objetos representativos de la ocupación habitual de cada participante —del pintor, una traza en la pared; del diseñador, un par de mesas; del niño, un garabato; de su nana, una rienda; del ama de casa, un convide; del agricultor, una selección de frutas; y así —*Los Hartos* buscaba abolir toda distinción entre arte y oficio. La selección de participantes respondió a la intención de Goeritz de representar una gama amplia de ocupaciones. Por otro lado, ciertos objetos incluidos en la muestra hacían referencia al tipo de manifestaciones artísticas de la escena internacional a las que atacaba el manifiesto. Tal fue el caso de la inclusión de Inocencia, la gallina, exhibida con uno de sus huevos en un corral en una esquina de la galería. Como explica Francisco

Reyes Palma, este gesto aludía al uso de huevos como objetos de arte por el artista conceptual italiano Piero Manzoni (Reyes Palma, 2014: 50), quien el año anterior había presentado en Milán un *performance* en el que imprimió su huella digital sobre varias decenas de huevos cocidos, algunos de los cuales procedió a comer y a ofrecer al público para su consumición. Predeciblemente, la inauguración de la exhibición causó gran disgusto entre algunos de los asistentes y terminó en desastre. La artista surrealista Alice Rahon tomó el huevo de Inocencia, que acababa de ser comprado por el arquitecto Luis Barragán (Reyes Palma, 2014: 51), y lo lanzó en dirección de Goeritz, estrellándose en la pared. Otros asistentes derramaron el contenido de sus vasos sobre las paredes y pisos de la galería. La confusa escena también incluía la interpretación, por parte de Consuelo Rodríguez, de una melancólica pieza para oboe compuesta por Ilya Chamberlain, cuya partitura estaba expuesta entre los objetos de la exhibición.

Dada su controvertida recepción por el público, *Los Hartos* fue cancelada tras su inauguración por el galerista Antonio Souza, quien había originalmente programado mantenerla abierta por unas tres semanas. La muestra es considerada hoy en día un hito importante en el desarrollo del conceptualismo en

América Latina. Reconociéndola como una de las más tempranas manifestaciones de vocación antiarte de la región, Mari Carmen Ramírez ubica a *Los Hartos* dentro una corriente de movimientos alimentados por tendencias informalistas en la que también puede situarse, entre otros, al colectivo venezolano El Techo de la Ballena y las iniciativas de teatro y cine experimental del chileno Alejandro Jodorowsky. En opinión de Ramírez, el repudio de estos movimientos a la institucionalización del arte y su exaltado llamado a restablecer vínculos entre los circuitos de producción artística y el resto de la sociedad los mantuvo en cierto modo más próximos «a los impulsos heroicos que habían animado a las vanguardias históricas que al fenómeno de neovanguardias impulsado por el mercado» del que emergió el conceptualismo en los Estados Unidos y Europa (Ramírez, 2004: 433).

Kati Horna: hobjetivista

La rebelión contra el arte de *Los Hartos*, cuyos objetivos explicitaba un manifiesto textual, echó mano de la visualidad del lenguaje escrito para dar mayor densidad formal a su estrategia discursiva. Tensando la relación entre el castellano

oral y el escrito, Goeritz produjo un volante en el que se enumeraba a cada participante en la muestra indicando su oficio con una palabra que —aprovechando la mudez de la letra «h» en la lengua hablada— replicase la sátira a los términos «arte» y «artista» implícita en los vocablos «hartos» y «hartistas» con que se definía colectivamente el movimiento. En su simpleza, este gesto textual procuraba desfamiliarizar la palabra escrita, invitando al lector/espectador a reflexionar sobre el significado de la categoría ocupacional de cada participante. En el caso de Kati Horna, su involucramiento con *Los Hartos* no sólo refleja sus reservas a la exaltación de la figura del artista —de la que daba cuenta su empeño en presentarse a menudo como «obrero del arte»—, sino que apunta además a una meditación personal, y a un diálogo entre ella y Goeritz, sobre la esencia misma de la fotografía. En el volante, Horna es presentada como «hobjetivista», guiño del que se desprende un cuestionamiento a la pretendida objetividad de una imagen fotográfica, a su transparencia como documento, a su confiabilidad como rastro ontológico. En este sentido, es muy significativo que la fotografía que Horna decidió incluir en la muestra haya sido, precisamente, aquella que en la privacidad de su espacio doméstico había reconstituido

semánticamente —liberándola de la carga textual con que había circulado en su primera vida como representación de la locura para volverla un icono privado de la sabiduría ([Imagen 10](#)).

Esta nueva puesta en escena del retrato —no en las páginas de una revista de masas, ni en la soledad del hogar de la fotógrafa, sino en las paredes de una de los más espacios más prestigiosos del circuito de arte contemporáneo de la Ciudad de México— iba cargada de una intencionalidad distinta. Al insertarla en un contexto de circulación diferente (el sistema de exhibición y comercialización de arte) de aquel para el cual había sido originalmente producida casi veinte años antes, Horna emplea la imagen, en complicidad con Goeritz, como herramienta subversiva. Habiendo nacido como encargo profesional y derivado luego en objeto de veneración privada, *El iluminado* infiltraba ahora el enrarecido mundo del arte —un sistema social sustentado sobre la exaltación individual del artista y su obra— con la misión primordial de ayudar a derrumbarlo. En el evento anárquico en el que fue estrenado como obra de consumo estético, el retrato concentró toda su potencia destructiva en la invocación de la cotidianidad que transmitía su inesperadamente serena presencia. En efecto, como semanas después reseñaría para la prensa la crítica Ida

Rodríguez Prampolini —esposa de Goeritz y con toda certeza conocedora de las vidas múltiples de *El iluminado*—, en una noche desconcertante que a muchos había parecido «otra pesadilla neodadaísta», la fotografía «impresionante de un enfermo mental» de Kati Horna destacaba como el único vestigio de la normalidad presente en el recinto (Rodríguez Prampolini, 1962).

Bibliografía

Anza, A. L. y González, C. (2001). «Kati Horna: una vida onírica en obra y amigos», en *Cuartoscuro*, nº 50, págs. 27-41.

Entrevista a Kati Horna por Emilio Cárdenas Elorduy. Mayo 1993. Ciudad de México, Filmoteca de la UNAM.

Foucault, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica I*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

Goeritz, M. (2014). «Estamos hartos» (1961), en Ochoa de Zabalegui, T. (ed.), *El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Goeritz, M. (1960). «Estoy harto». Disponible en: <http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2014/12/Estoy-harto-2.jpg>. Consultado en línea: 26 de octubre 2016.

Josten, J. (2014a). «El arte en red: Las intervenciones de Goeritz en los circuitos internacionales», en Ochoa de Zabalegui, T. (ed.), *El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

_____(2014b). «Los Hartos», en Eder, R. (ed.), *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

«Fotos de Nosotros», en: *Nosotros*, 24 de Junio, Ciudad de México, 1944, págs. 17.

«Loquibambia», en: *Nosotros*, 22 de Julio, Ciudad de México, 1944, págs. 62-69.

Ramírez, M. C. (2004). «Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-80», en Olea, H. y Ramírez, M. C. (eds.), *Inverted utopias: Avant-garde Art in Latin America*, Yale University Press, New Haven.

Reyes Palma, F. (2014). «Mathias Goeritz: arte de conmoción, mediación y guerra fría», en Ochoa de Zabalegui, T. (ed.), *El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Rodríguez Prampolini, I. (1962). «La lección de Los Hartos», en *Nivel. Gaceta de cultura*, 25 de enero, Ciudad de México.

Mitologías y realidades (los 60 y 70 en la fotografía cubana)

Iliana Cepero¹

Resumen: La Revolución cubana debe su enorme popularidad, en gran medida, a la producción fotográfica generada en las décadas de los sesenta y setenta. En medio de la Guerra Fría, imágenes icónicas de los líderes revolucionarios, de las concentraciones populares, del pueblo uniformado y aguerrido, y del sacrificio laboral, transmitieron al mundo un mensaje optimista y utópico sobre la posibilidad de realizar proyectos emancipatorios eficaces desde la periferia y el subdesarrollo. Estas fotografías, que tenían como referentes al fotoperiodismo norteamericano, la fotografía de moda y la publicidad, ejercieron un impacto definitivo en la conformación de arquetipos revolucionarios en Latinoamérica. Este capítulo explora los aspectos simbólicos y estéticos de tal iconografía y traza sus orígenes periodísticos, su uso propagandístico y su conversión final en artefactos comerciales y artísticos.

Palabras clave: Propaganda, Revolution, photography,

journalism, INRA

Abstract: Much of the popularity enjoyed by the Cuban Revolution is inextricably linked to the photographic production of the 1960s and 1970s. In the middle of the Cold War, Cuba's iconic images of revolutionary leaders, of the popular rallies, of the brave and uniformed masses, and of labor and sacrifice, conveyed to the world an optimistic and utopic message. This message essentially announced that a country from the peripheral and underdeveloped world could carry on an effective emancipatory project. Such photographs, informed by American photojournalism, fashion and advertising photography, had a fundamental role in the creation of revolutionary archetypes in the region. This essay explores the symbolic and aesthetic aspects of Cuban photography from the 1960s and 1970s, and chronicles its journalistic origins, its propaganda uses and its final conversion into commodities and artistic objects.

Keywords: Propaganda, Revolution, photography, journalism, INRA

En 1964, una exposición de fotografía titulada *Cuba, 10 años de Revolución*, viajaba a Londres como parte de las Jornadas de Solidaridad con la isla caribeña. El título de la muestra hacía referencia al periodo de luchas cuando se gestaba la Revolución tanto en las montañas como en la ciudad, y llegaba hasta la etapa posrevolucionaria de los tempranos sesenta. La nota de prensa, emitida por Kevin McDonnell, jefe de producción de la revista inglesa *Photographic Magazine*, rezaba:

«Las fotos eran como el propio pueblo cubano: vitales, excitantes, furiosas y llenas de un espíritu de bravura física imponderable. Desde luego, fue una propaganda en el sentido de que ponía antes que nada el punto de vista oficial de la reciente historia cubana; pero fue una propaganda inteligente, bien presentada» (McDonnell, 1964: 14).

Para los fotógrafos que participaron en la exposición, las imágenes no eran «propaganda», sino simplemente la espontánea manifestación de un sentimiento de euforia y triunfo compartido con el resto de sus compatriotas. Para McDonnell, sin embargo, resultaba obvio que las fotografías allí presentes eran ejemplos contundentes de una meta ideológica. Algunas voces foráneas opinaban como él —aunque tomando posiciones más extremas y críticas—, por ejemplo, al inferir que la figura de Fidel Castro aparecía excesivamente en los medios

de comunicación. Alberto Korda (1928-2001) fue uno de los principales blancos de tales observaciones, pues su condición de fotógrafo personal del entonces primer ministro facilitó una abundante producción de retratos del líder. Por esta razón, y casualmente meses más tarde de la citada exposición donde se mencionaba la palabra propaganda asociada a esta iconografía, Korda, con la ayuda del periodista Euclides Vázquez Candela, se sintió obligado a escribir una carta abierta que aclarara los «malentendidos» que la obsesión de los fotógrafos con Fidel o con la Revolución traían aparejados. La carta fue titulada: «De periodistas a periodistas. Mensaje a tres colegas norteamericanos». Expresaba Korda:

«Con ellos (los norteamericanos) compartimos el recorrido por Oriente del comandante en jefe y su regreso a la Habana. Nosotros, periodistas cubanos, revolucionarios y patriotas, sentimos una devoción por nuestro primer ministro. Sabemos lo mucho que agrada y entusiasmo al pueblo que nosotros le reportemos sus andanzas, y lo hacemos. A ello nos mueven consideraciones de militantes y de profesionales. Para nosotros Fidel Castro es siempre noticia. Pero además, noticia revolucionaria... Y no nos negarán ustedes que una revolución, guste o no guste, es siempre una noticia. Que Fidel Castro es siempre noticia. En todos los idiomas, en todos los países, sean cuales sean sus formas y sus contenidos sociales, Fidel Castro, la Revolución cubana son noticia, para bien de unos y mal de otros» (Korda y Vázquez Candela, 1964: 25).

La postura defensiva de Korda se sustentaba en razones bien lógicas. Su veneración hacia la gesta revolucionaria y hacia el líder no había sido para nada impuesta. Korda y su socio, Luis Korda (1912-1985), eran propietarios de uno de los estudios publicitarios y de moda más prósperos del país en los cincuenta. La mayoría de los fotógrafos de esta generación que participaron activamente en el proceso revolucionario provenían, como él, del mundo comercial o publicitario y, por tanto, disfrutaban de un apetecible estilo de vida burgués. Al triunfar la Revolución, todos, efectivamente, se sintieron inmersos en el entusiasmo general; todos se consideraron a sí mismos protagonistas espontáneos de cada evento y, en consecuencia, simples reporteros de «la realidad». A pesar de la euforia sentida, estos fotógrafos no dejarían de ser partícipes (inconscientes, o tal vez conscientes) de una de las ingenierías propagandísticas más eficaces del periodo de la posguerra.

El primer paso de tal ingeniería se concretó una tarde en la que Castro llamó a su despacho a Raúl Corrales (1925-2006) — entonces jefe del Departamento de Fotografía del Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA)— con el fin de crear una publicación que, siguiendo los códigos de la revista *Life* en cuanto a formato y diseño interior, recogiera más

exhaustivamente el programa de cambios sociales y políticos y que, además, publicara reportajes que por sus connotaciones políticas radicales eran rechazados por otros órganos de prensa de corte burgués. Tomando en cuenta el alto porcentaje de analfabetismo del campesinado en las zonas rurales intrincadas (sobre todo montañosas) de la isla —susceptibles a ser adoctrinados y reclutados por agentes desafectos a la Revolución—, Castro insistió en la necesidad de una revista muy gráfica que respondiera a las necesidades de este grupo demográfico, especialmente las de registrar el reparto de tierras que llevaba a cabo el Instituto Nacional de la Reforma Agraria. Así se concibió la revista *INRA* (1959-62) —más tarde titulada *CUBA* (1962-1969)— la cual mostraba grandes fotos a color o en blanco y negro apoyadas por un breve texto explicativo.

Por su parte, el periódico *Revolución* —fundado por Carlos Franqui como el diario del Movimiento 26 de julio durante el gobierno de Batista— se convirtió en el órgano oficial del gobierno revolucionario en 1959 y fungió como una verdadera crónica de la Revolución. Sus veintiocho páginas de gran formato reportaban diariamente a los lectores sobre la marcha de todos los acontecimientos que ocurrían en el país. A menudo el rotativo exhibía fotos a toda página que ilustraban cada

decisión o medida tomadas. De este modo se informaba a un nivel elemental, siguiendo el principio de las grandes vallas publicitarias. Los espacios publicitarios fueron transformados en eslóganes o llamamientos políticos. La foto más elocuente del día se imprimía en la portada y el reportaje más interesante se reservaba para cubrir enteramente una o dos páginas. El propio Corrales, como jefe de fotografía de *INRA*, estableció en la revista un sistema similar que incentivara en los reporteros un ánimo competitivo, aunque no precisamente comercial. Los fotógrafos no recibían un salario fijo, sino que se les pagaba de acuerdo a la inclusión del trabajo en un número y a su importancia gráfica. La mejor imagen se destinaba a la portada, el mejor reportaje se publicaba en las páginas centrales. Corrales tomaba estas decisiones y, a menudo, Ernesto *Che* Guevara, entonces ministro de Industrias, efectuaba con él la selección de imágenes que tuvieran que ver con la actividad económica. La revista cubría los gastos necesarios cuando los fotógrafos necesitaban viajar al interior del país para realizar los reportajes. De este modo, solo debían concentrarse en el trabajo, sin presiones económicas o de tiempo, condiciones establecidas para incrementar la calidad de la producción y el nivel de recepción de la revista.² Ingeniosa estrategia que, poco

tiempo después, sin embargo, la burocracia y las coyunturas políticas convertirían en una desafortunada atadura: a partir de este momento y hasta el inicio de la década de los ochenta, trabajar para cualquier órgano de prensa o agencia gubernamental resultaba la única manera de obtener material fotográfico. Ello explica una de las más poderosas razones para la escasez o casi carencia de otras vertientes y géneros de la fotografía —además de la documental o de prensa— en el ámbito nacional durante un prolongado espacio de tiempo.

Antes de adentrarnos en el análisis del repertorio fotográfico de los sesenta y setenta en Cuba, es válido destacar, como bien señala la historiadora de arte y crítica cubana Cristina Vives, que los fotógrafos de ese periodo, además de desarrollar su obra en estrecha vinculación con los órganos de prensa, también exponían en un sistema paralelo de exhibiciones, aunque estas eran de carácter netamente político y convocadas por las entidades de prensa. Dichos *Salones de propaganda gráfica*, organizados por el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), y los *Salones nacionales de fotografía 26 de julio*, auspiciados por la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), se dedicaban fundamentalmente a temas históricos y socioeconómicos. Lejos de promover cualquier obra

experimental o alternativa, tales eventos dividían las imágenes por géneros y técnicas, y reforzaban las fronteras entre fotografía y el resto de las artes visuales. De esta manera, los experimentos abstractos de Mario García Joya (Mayito) (1938) realizados desde 1962 hasta 1966, la obra publicitaria y de moda de Korda, o la serie sobre las favelas habaneras de finales de los cincuenta con autoría de Ernesto Fernández (1939), por nombrar algunos ejemplos, quedaron suprimidos de este circuito doméstico y languidecieron por largo tiempo en los archivos personales de estos fotógrafos (Vives, 2001: 138-140).

Las imágenes documentales de la victoriosa Revolución continuaron su vida nacional entre la prensa y los salones estatales hasta 1978, año que marcó el inicio de la canonización de esta iconografía en el panteón artístico de América Latina, cuando una selección de la obra de fotógrafos cubanos fue exhibida en el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en la Ciudad de México. Un año más tarde, la muestra panorámica *Historia de la fotografía cubana* desplegada en el Museo Carrillo Gil de México y curada por María Eugenia Haya (Marucha) y su esposo Mayito, a solicitud de la Casa de las Américas de Cuba, presentaba por primera vez al público

internacional la riqueza fotográfica documental de la isla desde finales del siglo diecinueve hasta la contemporaneidad. La exposición fue todo un éxito, pues la elocuencia y el marcado carácter político y optimista de las fotografías posteriores a 1959 reflejó de manera fehaciente el aire nacionalista y, sobre todo, latinoamericanista que se respiraba en el continente por aquellos años (Vives, 2001: 138-140).

Esta exposición formaba parte de una serie de iniciativas relacionadas con el mayor evento fotográfico que se organizó en América Latina a finales de los setenta y principios de los ochenta: los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía. El crítico y curador Fernando Castro explica lúcidamente el impacto de la Revolución cubana y de su modelo fotográfico en el arte de la región. A partir de ahora los fotógrafos latinoamericanos debían asumir a través de sus lentes una actitud militante; de lo contrario, serían acusados de frivolidad y de ejercer un inútil y decadente ejercicio del arte por el arte. Por consiguiente, la influencia cultural cubana fue decisiva para el primer coloquio de 1978 —titulado *Hecho en Latinoamérica*—, al cual siguieron el de 1981, nuevamente en la ciudad de México, y el de la Habana en 1984. No solo la Revolución cubana en los tempranos sesenta, sino la turbulencia política de los setenta en

el continente con la caída de Salvador Allende en Chile y los comienzos de la teología de la liberación (ambos en 1973), la revolución militar peruana desde 1968 hasta 1975, y el inicio de la lucha sandinista contra Somoza en 1978 potenciaron la formación de un arquetipo fotográfico latinoamericano de tono casi estrictamente documental e imbuido de un espíritu humanista, revolucionario, izquierdista, antimperialista y de marcado acento indigenista. Tal fue la fuerza de este modelo que los coloquios promovieron al mundo la imagen de una Latinoamérica plagada de injusticias sociales y batallas políticas pero armada con un arte didáctico, comprometido y reivindicatorio. Para la conformación de este ideal fotográfico, los coloquios, que operaron a través de invitaciones y no de convocatorias abiertas, discriminaron a su vez prácticas abstractas, experimentales, intimistas o de tipo conceptual (Castro, 1998: 61-65).

Construyendo una nueva visualidad

¿Cuáles fueron entonces las características de esta nueva visualidad que inspiró los quehaceres fotográficos del continente? Comencemos por la revista *INRA* y el periódico

Revolución, concebidas como las dos publicaciones más oficiales del gobierno revolucionario, las que poseyeron el mayor atractivo visual como marco de contenidos ideológicos radicales del periodo. La fotografía debía cementar la fe del pueblo en la Revolución y sus líderes. Por esta razón se contrató a un equipo de fotógrafos (Korda, Osvaldo Salas, José Tabío, Liborio Noval, Pepe Agraz, Ernesto Fernández, García Joya y, por supuesto, el propio Corrales) comprometidos con la causa, cuya competencia profesional en el mundo publicitario les proveería de los medios necesarios para «vender», por toda la isla y en el exterior, lo que el gobierno visceralmente añoraba: el concepto de una Cuba en transformación, dirigida por un gabinete de seria militancia.

Hasta ese momento, la imagen del país se había exportado como un paraíso turístico en el Caribe, donde el tono pintoresco y sensiblero —la «isla de fiesta y siesta» o la «isla del romance»— se mezclaba con el espíritu licencioso suministrado por el juego, el sexo, el alcohol y la diversión nocturna sin límites. Esta visión romántica y disoluta se vendía con un diseño fresco y con escenarios sugestivos exhibiendo centros turísticos y *night clubs* lujosos, playas míticas, y personajes locales típicos como la mulata sensual y voluptuosa ([Imagen 1](#)),³ y el

negro jovial y atento ([Imagen 2](#)).⁴

Urgía entonces transformar los clichés de una Cuba «libertina» y casi indigna, y crear nuevos prototipos visuales en consonancia con las nuevas reformas y leyes que arrasaban con el antiguo orden. Los primeros códigos de representación implantados se enfocaron en la creación de nuevos tipos. Como bien expresara la investigadora María Eugenia Haya:

«A medida que avanzó la Revolución, se identificó más con la imagen propia. Ya no sería más la Cuba de la "very nice typical mulata" o del "negrito servil", ahora sería el barbudo, la miliciana, el campesino, el obrero quienes conformarían desde esta primera época una abundante y elocuente iconografía popular» (Haya, 1980: 46).

Efectivamente, los personajes cambiaron. El miliciano, el obrero y el campesino encontrarían una rápida encarnación en el nuevo repertorio iconográfico. La otrora mujer voluptuosa ahora empuñaba un fusil y el criollo risueño se mostraba serio y uniformado. Y aunque la masa los disolviera ulteriormente, algunos rostros perduraron como estandartes de individualidad. Así, el *Quijote de la farola* ([Imagen 3](#))⁵ y la bella miliciana de Korda ([Imagen 4](#)),⁶ los adustos Malagones⁷ o los escoltas barbudos durmiendo en un hotel en Caracas de Corrales, los jóvenes alfabetizadores o la joven madre miliciana cargando

estoicamente a su bebé en medio de un desfile, de García Joya ([Imagen 5](#)),⁸ devinieron algunas de las más heroicas pero encantadoras celebridades de esta historia.

Por su parte, los escenarios turísticos fueron reemplazados por el ámbito rural, por calles y plazas colmadas de una población exaltada; la vida nocturna y elegante se sustituyó por un mundo diurno saturado de tareas a cumplir, de concentraciones políticas y de convocatorias para defender el territorio nacional ante cualquier peligro de ataque. Los cambios de personajes y contextos mostraban los esfuerzos por abolir la estructura clasista de la sociedad cubana. El pueblo uniformado era un solo pueblo. Todos parecían marchar unidos, enfrascados en un objetivo común. Precisamente esta unidad de ideales y el sentido colectivo de la nación se convirtieron en dos de los mitos más importantes creados en el periodo. De ahí que el tema de las concentraciones populares se volviera cotidiano en las páginas de *INRA* y *Revolución* ([Imagen 6](#)).⁹ La masa enardecida atenta a las orientaciones del líder o desfilando de modo compacto significó el adoctrinamiento visual indispensable para aquellos que aún dudaban de la importancia o veracidad de esta gesta nacional: el objetivo era que al contemplar las imágenes, no pudieran evitar cierto sentimiento

de culpa o alienación. También constituyó la expresión de reafirmación personal y política para aquellos que se incorporaron completamente en los acontecimientos de la naciente Revolución.

Victorias y líderes

El tono triunfal también formó parte fundamental de la nueva iconografía. La llamativa entrada de Fidel en la Habana el 8 de enero tomada por Corrales y Luis y Alberto Korda; la emblemática *Caballería* ([Imagen 7](#)),¹⁰ de Corrales, encuadrada como una gran pintura de historia mostrando la intervención de los guerrilleros en la otrora United Fruit Company; la victoria de Playa Girón fotografiada por Ernesto Fernández ([Imagen 8](#)),¹¹ Osvaldo Salas (1914-1992) y Corrales; y la efusividad que el final de la Campaña de Alfabetización reflejara en las imágenes de Noval (1934-2012) ([Imagen 9](#))¹² y García Joya establecieron el concepto de la victoria y la invencibilidad como principios inmanentes de la nueva ideología revolucionaria. Las tomas desde ángulos inferiores para magnificar las figuras de los líderes, las composiciones más bien simples, claras y simétricas, el uso de telefotos para captar la muchedumbre y

los potentes primeros planos de miembros del pueblo para describir su lealtad a la Revolución fueron algunas de las estrategias visuales para alcanzar no solo el aire victorioso, sino el alto grado de expresividad que comparten estas imágenes.

La ecuación gesta épica-masa-protagonistas no quedaría completa sin la presencia del líder. Desde los inicios del año 1959, tres grandes dirigentes se distinguieron de inmediato en el panorama nacional: Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Che Guevara. El atractivo físico de estos jóvenes comandantes era insoslayable. Al mismo tiempo, cada uno encarnaba virtudes específicas: Fidel era el elocuente orador, estadista y guerrillero, Camilo, el héroe carismático y popular trágicamente desaparecido en 1959, y Che, el incansable revolucionario bohemio. Sus individualidades se complementaban mutuamente en esta triada. Era de esperar que para los reporteros con más accesibilidad a los dirigentes en aquellos momentos, sus rostros fotogénicos se convirtieran en el tema más recurrente.

Los retratos de Castro y Guevara de esta etapa, además de captar sus personalidades joviales y energéticas, irradian invariablemente grandes dosis de masculinidad. La virilidad de estos dirigentes —acentuada por el continuo uso del uniforme

de campaña y el gusto por fumar— perpetuaban estereotipos del género ([Imagen 10](#)).¹³ Dicha virilidad representó otro de los mitos fraguados por esta iconografía. Corolario natural para un país como Cuba, donde el machismo y la jactancia son normas de la vida diaria.

Desde la lucha en la Sierra Maestra, Castro se destacó como el jefe indiscutible de la Revolución. La aureola formada en torno a su figura se acrecentó en el imaginario popular gracias al incidente ocurrido durante uno de sus primeros discursos en enero de 1959, cuando una paloma se posó en su hombro mientras se dirigía a la masa. Este hecho, captado por el lente de Agraz, apuntaló otro de los mitos forjados sobre el sentido mesiánico de la labor de Castro ([Imagen 11](#)).¹⁴ Para una gran mayoría, devota al catolicismo, este suceso corroboraba la trascendencia casi religiosa que la Revolución afanosamente se esforzó en construir desde sus inicios. Era el llamado *milagro* que todos esperaban luego del fin del régimen altamente impopular (por corrupto y abiertamente represivo) de Fulgencio Batista. En el centro de tal narrativa, Castro se erigió como la figura eje de este milagro.

Castro, plenamente consciente del poder de las relaciones

públicas y de la importancia de la construcción de la personalidad política, realizó otra inteligente jugada: designó a Korda y a Corrales como sus fotógrafos personales. Ambos debían acompañarlo en sus numerosos viajes y tareas de primer ministro, lo que aseguraría el despliegue minucioso de información que deseaba mostrar al pueblo con respecto a su gestión como gobernante. La experiencia acumulada por cada uno de estos fotógrafos en el mundo comercial jugó un rol determinante. Corrales provenía del mundo periodístico radical de los cuarenta y cincuenta, así como de agencias publicitarias. Su obra, marcada por el fotoperiodismo norteamericano de *Life* y *Times*, y por la influencia temprana de los fotógrafos Dorothea Lange y Walker Evans, lo condujo hacia una atención prioritaria al hombre común más allá del líder. El díptico *El sueño* y *La pesadilla*, en la que dos escoltas de Castro descansan en una habitación de la Embajada Cubana en Venezuela durante el viaje oficial de la comandancia cubana a este país en 1959, demuestra la capacidad poética de Corrales de sugerir el mundo interior emergiendo a través del arquetipo político. *El sueño* muestra a un exhausto barbudo tumbado en un *chaise longue* debajo de una pintura genérica de una mujer semidesnuda ([Imagen 12](#)),¹⁵ mientras que *La pesadilla*

([Imagen 13](#))¹⁶ yuxtapone la figura de otro guerrillero descansando en un sofá y, sobre él, la presencia de un óleo cuyo protagonista es un hombre descalzo y desaliñado que parece haber perdido el rumbo en medio de un camino estéril. ¿Constituye esta imagen una declaración alegórica de los conflictos existenciales de los rudos revolucionarios o una sugerencia premonitoria de futuros desencantos? Además de su aguda percepción sobre la dimensión individual del guerrillero, Corrales también registró imágenes icónicas del máximo líder. El conjunto de fotos de Castro escalando la Sierra Maestra con las Brigadas Universitarias o la icónica imagen del discurso de Castro en la Plaza de la Revolución denunciando la expulsión de Cuba de la OEA (Organización de Estados Americanos) ([Imagen 14](#))¹⁷ intentan transmitir con eficacia el liderazgo de Castro sobre su pueblo.

Korda, en cambio, era un genuino fabricante de estrellas. Su trayectoria en el mundo de la publicidad y la moda y su veneración por Richard Avedon había modelado una carrera donde la celebración de la belleza se combinaba con ciertos atisbos de penetración psicológica. Las instantáneas de Fidel y Che jugando al golf en los terrenos del actual Instituto Superior de Arte (ISA) junto a las fotografías del retorno de Fidel a la

Sierra Maestra en 1962 alternan respectivamente poses comerciales y relajadas con posturas hieráticas y grandilocuentes. En cada caso se traslucen significados particulares: las escenas y los gestos con ecos del mundo publicitario acercan distancias. Estos líderes practican deportes, pescan y leen, actividades con las que cualquier cubano se puede identificar, y por lo tanto, refuerzan la idea de que son hombres comunes y de fiar. Paralelamente, el porte hierático en Comandante en jefe, ordene! de Korda ([Imagen 15](#)),¹⁸ o en la mundialmente célebre Guerrillero Heroico ([Imagen 16](#)),¹⁹ hablan, no obstante, de cualidades imperecederas en estas figuras, enmarcadas en un universo atemporal de compromisos políticos e ideales eternos, paradójicamente asentado, a su vez, sobre una firme esperanza en el futuro.

Esta concepción fotográfica se inspiró en el modelo soviético propagandístico de los años treinta. En una ideología orientada al porvenir, cualquier signo de conflicto debía ser allanado en aras de un mensaje persuasivo de confianza y optimismo. La mirada a lontananza, como la del Che en *Guerrillero heroico*, formaba parte de un código sobre la fe en el mañana. Las posturas heroicas y marciales adoptadas por muchos de los personajes de los sesenta connotaban la solidez de principios y

el espíritu aguerrido, tan caros a esta ideología.

Es importante destacar que las fotografías de esta primera etapa de la Revolución que trascendieron hasta el presente raramente escenificaron los síntomas de los dilemas internos que genera cualquier cambio político o los obstáculos que la nación debió sortear constantemente ante presiones internas y externas. Constituyen una crónica congelada de triunfos y optimismo en contraste, por ejemplo, con las escenas de caos y vandalismo que el fotógrafo norteamericano Burt Glinn, afiliado a la agencia fotográfica Magnum, registró en los primeros días de enero del 59 ([Imagen 17](#)).²⁰ En la construcción de su aparato propagandístico, la dirigencia cubana fue conscientemente selectiva. No le interesó incluir imágenes de la destrucción de la propiedad, de las drásticas intervenciones a compañías cubanas o extranjeras sin ofrecerles compensación, ni de las ejecuciones sumarias que incluían por igual a antiguos miembros del ejército batistiano como a revolucionarios descontentos con la naciente falta de democracia que se atisbaba en los nuevos procedimientos de poder. Tampoco publicó crónicas visuales del éxodo masivo que comenzó a sacudir el país desde los primeros meses de 1959. Era un país volcado hacia el futuro, preocupado por producir fotografías

arquetípicas y gloriosas, matizadas con las herramientas publicitarias que los fotógrafos cubanos de esta generación le infundieron a su obra. Por otra parte, la apariencia de los barbudos cubanos anunciaba la nueva era hippie que pronto prevalecería en las sociedades norteamericanas y europeas. El resultado no podía ser más cautivador.

Historias paralelas

Pasados los primeros cuatro años de la Revolución, ya era innegable que los objetivos propagandísticos propuestos se habían cumplido con creces. Las principales leyes dictadas y los cambios de mayor peso ya se habían efectuado, todo había quedado registrado en las páginas de *INRA* y *Revolución* como Castro había deseado. La credibilidad del máximo líder ya estaba certificada por la amplia cobertura periodística que estuvo a su disposición en todo momento. Sin embargo, en el plano político nacional, la mitad de la década del sesenta se volvió particularmente agitada. En 1965 se crearon las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), una especie de campos de trabajo forzado donde se «reeducaba» a los llamados «elementos conflictivos» de la Revolución, como

por ejemplo aquellos individuos reacios a trabajar para el Estado, los homosexuales, los practicantes del catolicismo o los testigos de Jehová, los castigados del Servicio Militar, y los que manifestaban una actitud discrepante con el gobierno.²¹ Tras la fachada de magnanimidad y victorias, una oleada sísmica comenzó a fracturar los cimientos mismos de la construcción de una sociedad perfecta.

En el mismo año se produjo, además, un considerable éxodo marítimo de cubanos por la zona de Camarioca, provincia de Matanzas. Después de la Crisis de los Misiles en 1962, los vuelos comerciales Cuba-EE. UU. se suspendieron para ser sustituidos por los llamados Vuelos de la Libertad que, efectuados desde 1965 hasta 1973, transportaron cubanos a EE. UU. con carácter de refugiados políticos. Numerosas familias quedaron atrapadas entre ambas orillas, destinadas a vivir el drama de una interminable separación. Una instantánea de José Alberto Figueroa (1946) muestra la escena de una mujer que, desde la pista del aeropuerto, saluda a un espectador cuyas manos se adhieren al cristal de la sala de espera. *Olga* (1967) captó el momento en el que la madre del fotógrafo se despide por última vez de su hijo, que prefirió quedarse en la isla por su apego a la Revolución ([Imagen](#)

[18](#)).²²

Figueroa igualmente captó otras imágenes alejadas del cargado discurso político de los sesenta, como por ejemplo retratos de sus jóvenes amigos posando al lado de lujosos automóviles norteamericanos, tomando el sol en la piscina de sus mansiones o simplemente divirtiéndose en fiestas privadas ([Imagen 19](#)).²³ Tales instantáneas hablan de un mundo periférico y abstraído de la ideología predominante, completamente discordante con la visualidad nacional.

En términos de producción fotográfica, los sesenta no solo fueron testigos de marchas y uniformes. Desde mediados de la década, la revista *Cuba* publicó reportajes que narraban los esfuerzos de viejos músicos cubanos empeñados en mantener frescas sus tradiciones dentro una escena dominada por nuevas tendencias. En 1966, por ejemplo, un fotógrafo del equipo de *Cuba*, Nicolás Delgado (1936-2011), fotografió los rostros de la vieja trova cubana: Sindo Garay, el «Chori» y Sirique, en la llamada Peña de Sirique. El nombre aludía a las reuniones que tenían lugar por las tardes en una antigua herrería, en el municipio Cerro. La presencia de estos temas en la revista representaba una zona abierta para la nostalgia y el recuerdo,

atrapada dentro de los confines de un territorio abrumadoramente político. Una fotógrafa, sin embargo, decidió ahondar en este tópico. María Eugenia Haya (Marucha) (1944-1991), egresada de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana, no laboraba en aquellos años para ningún medio periodístico. Su primer trabajo importante fueron las fotos fijas tomadas durante la filmación del documental *La Peña de Sirique* dirigido por Héctor Veitía en 1967, que luego ella editaría en forma de serie documental. El documental analizaba la música cubana a partir de la procedencia y sonoridad de sus instrumentos básicos.

La Peña de Sirique de Marucha describe las actividades de estos músicos en sus tertulias habituales y comparte el lenguaje cinematográfico que comenzó a prevalecer en la fotografía cubana a finales de los sesenta y principios de la década siguiente. Lejos de una sensación estática, las imágenes están imbuidas de un sentido constante de movilidad. Los personajes ensayan ([Imagen 20](#)),²⁴ tocan sus instrumentos ([Imagen 21](#))²⁵ o conversan. Los acentuados contrastes de la piel negra con las vestimentas blancas, la escenografía del lugar marcada por el deterioro y por la acumulación de fotos y estandartes originales de las bandas a las que pertenecían

muchos de los contertulios de la peña, sobre todo los atavíos de los sujetos a la usanza antigua, hacen referencia a una trama que mucho tiempo después contaría, de una manera un tanto folclorista y excesivamente nostálgica, el filme *Buena Vista Social Club*. Uno de los logros más importantes de la serie se sustenta en el engranaje entre los personajes y el clima peculiar que los rodea. Parecen hombres sacados de un folklor trasnochado, viviendo una historia imaginaria. Los músicos de la Peña de Sirique estaban detenidos en un momento particular del ayer, el cual recreaban cada semana. Marucha colocaba en la escena fotográfica un elemento disonante con el paradigma visual de la década: no solo la representación racial a través de actores sociales negros que ni se ajustaban al modelo blanco, joven y aguerrido de los protagonistas barbudos, ni participaban en las contingencias revolucionarias de la época, sino también la completa inmersión de este grupo en el pasado en medio de una sociedad que discursivamente se dirigía eufórica hacia el futuro.

1968: De cara al campo

En 1967, el Che fue asesinado en Bolivia. En 1968 el mundo

presenciaba tiempos convulsos. La Primavera de Praga amenazaba con propulsar un socialismo reformado con intentos de democratizar la sociedad y descentralizar la economía, en franco desafío al modelo impuesto por los soviéticos. Consciente de los peligros que podía acarrear una sedición de tales envergaduras en las entrañas mismas de la sociedad cubana, donde todavía operaban grupos disidentes o simplemente herederos de una mentalidad burguesa, el gobierno emprendió una maniobra que llevó por nombre la *Ofensiva Revolucionaria*. Se procedió a la total intervención de los pequeños negocios que aún subsistían en el país, y al cierre de los centros nocturnos por las influencias negativas que ejercían sobre la moral de la población. La dirigencia del país temía por la perdurabilidad de sus conquistas y precisaba en estos agitados momentos de la unidad nacional (Domingo Cuadriello, 2008: 55). Esta unidad no solo se refería al plano ético, sino que abogó por el esfuerzo común a favor de los planes económicos gigantescos de la Revolución. La producción fabril y azucarera se convirtió en el *leitmotiv* del programa fotográfico principal de los setenta en Cuba. La siguiente generación de fotógrafos que asumiría el reto de crear una visualidad para la nueva década no provenía del mundo comercial y publicitario: de formación

autodidacta, sus antecedentes eran disímiles, aunque todos tenían en común la influencia cinematográfica en sus imágenes y la guía del fotógrafo suizo Luc Chessex (1936).

La revista *Cuba*, que en octubre del 1969 se convirtió en *Cuba Internacional*, representó el soporte fundamental de los nuevos temas fotográficos a abordar. Uno de los primeros reportajes sobre esta temática llegó de la mano del fotógrafo cubano Chinolope (1932) y fue concebido como una secuencia cinematográfica. En *Una temporada en el ingenio* (1968), el autor reprodujo los bordes del negativo a la hora de imprimir, recreando así el formato del celuloide. El neorrealismo italiano y el cine expresionista alemán subyacen en el estilo particular del ensayo a través de los altos contrastes, el empleo de contraluces ([Imagen 22](#))²⁶, la manera de organizar el espacio, los planos en picado y el rasgo expresionista en las atmósferas opresivas y sombrías. Decididamente las secuencias transmiten una narrativa diferente. El mensaje, tan nítidamente enunciado en la iconografía temprana de los sesenta, ahora se volvía denso y alegórico. Chinolope no proclamaba un comunicado doctrinario, sino que, más bien, describía las vicisitudes que los trabajadores del azúcar enfrentaban a la hora de realizar su trabajo. Tan solo por este motivo, la estética y el concepto de

esta serie rompieron con el esquema anterior. En cuanto a la nueva manera de aproximarse a la industrialización como tema, ya no predominan las composiciones claras y minimalistas de los primeros tiempos, ni las jerarquizaciones de los elementos. Ahora la escena resulta, en cierta medida, caótica, abigarrada y, sobre todo, el hombre no domina a la máquina, sino que esta se le impone como una presencia brutal. Los personajes son más bien antihéroes ([Imagen 23](#)).²⁷

Este componente conflictivo devino la nota dominante de *Cuba Internacional*. Según testimonios de miembros del equipo de la revista, la manera de abordar el reportaje se volvió transgresora para la época. Y gran parte de esto se explica por el estilo que Chessex implantara en estos años. Como él mismo afirmara, era un fervoroso admirador de la obra de Robert Frank. La estética de la instantánea, a través del uso del ángulo ancho, el horizonte inclinado, de la impresión granulada, y del desenfoque, se orientaba al manejo subjetivo de la cámara en su aproximación a la realidad. Asimismo, Chessex enfatizaba que no bastaba una sola imagen simbólica; era necesario trabajar en secuencias, pues de este modo se podrían reflejar las sutilezas y alegorías inherentes a la compleja trama de lo real. Otro de los preceptos que sugirió Chessex fue el retrato

frontal ([Imagen 24](#))²⁸, o sea, el individuo mirando directamente a la cámara para así alcanzar una comunicación más directa fotógrafo-modelo, elemento casi ausente en las fotos de los sesenta.

Así, gran parte de los reportajes que recorren los años setenta en *Cuba Internacional* revelan explícitamente el modelo de Chessex. Una de las series que abrió la década, No hay otra manera de hacer la zafra, del propio Chessex, Enrique de la Uz (1944) e Iván Cañas (1946), y publicada en *Cuba Internacional* en octubre de 1970, presentó el corte de caña como una secuencia cinematográfica. Prevalece la fuerza humana como la base de esta contienda. Una de las secuencias muestra a un machetero cortando cañas de azúcar que flotan en el aire como si el trabajador dibujara una obra abstracta ([Imagen 25](#))²⁹. En otras, se alternan escenas con vallas y eslóganes políticos para sugerir la figura del líder y al unísono transmitir el mensaje ideológico que la zafra implicaba. El reportaje jamás resulta panfletario.

Con sudor de millonario, una serie de 1974 con autoría de Rigoberto Romero (1940-1991) y Leovigildo González, transcurre en un pueblo en las afueras de la Habana donde se

practicaba el «corte australiano». Si bien en las imágenes resuena la gallardía y el exhibicionismo de los sesenta, al mismo tiempo también transmiten una realidad dura y exenta de edulcoración, tan típica del lenguaje renovador de estos años. Los modelos aparecen con la ropa manchada y raída, las caras sudorosas y grasientas, mirando a cámara, canon este no muy gustado en el periodo, pues lo establecido era justamente fotografiar al trabajador en plena faena y, sobre todo, limpio y preparado en el set elegido. Pero en ello consistía justamente la moraleja de *Con sudor de millonario*: en que el afeamiento y suciedad aparentes propios del trabajo rudo eran capaces de irradiar su propia excelencia ([Imagen 26](#))³⁰. De esta manera, los fotógrafos creaban un nuevo estilo que, desbancando el glamour sesentero de tipo simbólico, exploraba una estética lograda a partir de lo espontáneo, lo áspero y lo azaroso.

La iconografía de los setenta resultó en un desprendimiento natural de la construcción mitológica creada por la fotografía en la década anterior, pero ofreció su propia versión de los hechos. Si bien continuó registrando las tareas que la Revolución demandaba a la ciudadanía, el esquema icónico y congelado que los sesenta forjaron se volvió, en manos de la nueva oleada de fotógrafos, un universo en movimiento y en continua

tensión. La utopía buscada en esta etapa a partir de la temática del trabajo no encontraría imágenes tan formalistas como las establecidas en la década anterior. Apelar al estilo de la instantánea con el sentimiento zozobranante y angustioso que este genera provocó que, en las fotografías de los setenta, el mundo ideal buscado por la política oficial del momento ofreciera en muchos instantes un equilibrio precario.

A través de la gestión de Casa de las Américas, los finales de los setenta marcaron un punto de giro para la escena fotográfica cubana. Desde su creación en 1959, Casa había establecido vínculos muy estrechos con Latinoamérica, desplegando una labor encomiable al promover lo mejor del arte del continente y, por supuesto, del nacional. En 1978, dicha institución coordinó con el fotógrafo mexicano de origen español Pedro Meyer la exposición de fotografía cubana que, como ya comentamos, fue exhibida en el Museo Carrillo Gil de Ciudad México y contó con obras de, entre otros, Korda, Corrales, Mayito, Fernández, Osvaldo y Roberto Salas, Mario Ferrer, Noval, Cañas, Luis M. Fernández (Pirole), Figueroa, Rogelio López Marín (Gory), Ramón Martínez Grandal y Marucha. Para Figueroa este evento fue crucial: «A partir del Coloquio, los fotógrafos empezaron a reunirse y a conversar de

la obra fotográfica; se empezaron a hacer buenas relaciones con los fotógrafos mexicanos y empezó un intercambio de otro tipo» (Paz y Méndez, 1987: 65), lo cual significó una nueva toma de conciencia por parte de los fotógrafos cubanos en cuanto a asumir el medio con responsabilidad artística. La exposición constituyó en sí misma un símbolo premonitorio. A pesar de que la fotografía expuesta narraba en general las vivencias testimoniales de un pueblo volcado en la batalla de la sobrevivencia política, el hecho de exhibir estas fotos en el ámbito de la alta cultura, fuera de la zona puramente reporteril de la cual habían surgido, pronosticaba los nuevos derroteros que la fotografía seguiría en los ochenta. Sus temas no estarían más dictados por las exigencias ideológicas del momento, porque los propios fotógrafos cada vez más dejaron de sentirse acordonados a los dictámenes oficiales. Los tiempos cambiaban y, con ellos, las posturas personales. El aire de libertad moderada que comenzó a respirarse fue sentido por todos. El espaldarazo al optimismo reflejado en las palabras de Figueroa llegó en 1981, cuando Casa de las Américas estableció su prestigioso Premio de Fotografía Latinoamericana y del Caribe, en cuyas siete ediciones, hasta 1998, galardonó la obra documental y testimonial de los fotógrafos latinoamericanos.

Según el texto explicativo de este certamen:

«Hasta 1998 el Premio Ensayo Fotográfico marcó la pauta de un estilo fundamentalmente documental, que limitaba un tanto las posibilidades de concurso de otras líneas formales puestas en práctica dentro de la fotografía. Esta exclusividad por el ensayo y su tono testimonial lanzado en Casa en 1981 estaba en perfecta consonancia con las problemáticas que se derivaban de las etapas recién vividas por el continente. La necesidad de comunicar lo que sucedía en América Latina a través de imágenes autorreferenciales fue sin dudas una de las vías idóneas de representación, no solo por la difusión que alcanzaron los conflictos de la región, sino también, y sobre todo, por la promoción de los fotógrafos del continente hasta entonces poco conocidos internacionalmente» ([Boletín electrónico Casa de las Américas](#), No 15 Año 2, 5 al 11 de marzo del 2011.)

Conclusiones

Pese a sus orígenes puramente documentales y mediáticos, la iconografía fotográfica de estas dos décadas se ha convertido en paradigma artístico del quehacer fotográfico cubano. La fuerza icónica de los jóvenes líderes revolucionarios — proyectando una imagen fresca de rebeldía y emancipación—, el anuncio exultante de una sociedad nueva, transmitido a través de la representación aguerrida de las masas, así como la idea de prosperidad y sacrificio reflejado en el trabajo arduo en campos y fábricas, ejercieron un gran impacto emotivo y

psicológico en la conciencia política latinoamericana. Tales fotografías, vaciadas así de contradicciones, conflictos o problemas acuciantes de la sociedad cubana del momento, y acopladas en su mensaje triunfalista, se convirtieron en la carta de presentación de la Cuba revolucionaria en el mundo.

Como parte de la maquinaria propagandística de la Revolución, dentro de la cual estas imágenes fueron su mecanismo visual por excelencia, la dirección del gobierno, de modo sagaz, exportó dichas imágenes a Latinoamérica. Estas se convirtieron en inspiración y a la vez apoyo de los movimientos guerrilleros que estallaron en el continente desde los sesenta hasta finales de los ochenta. Si a ello añadimos la incansable labor promocional de tales imágenes en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y en el Premio de Fotografía Casa de las Américas, el resultado no podía ser otro que la consagración definitiva de esta iconografía como el más alto parangón fotográfico de la isla y el inexcusable paradigma artístico a seguir en la región. Por otra parte, la izquierda occidental, desde su postura a favor del derecho de los pueblos a su autodeterminación y opuesta a la injerencia norteamericana en América Latina, también hizo estas imágenes suyas. De esta manera, las expresivas fotografías de

Korda, Corrales, Salas, Noval, Cañas, de la Uz y Figueroa, ahora transformadas en incontestables iconos de toda una época y casi de todo un continente, emprendieron un viaje sin retorno desde el periódico y la revista hasta el cartel propagandístico, el mural callejero, las instituciones museales y, finalmente, la galería comercial. Dichas imágenes, encerradas en su ficticio mundo conciliador, victorioso y utópico, y circulando en el presente en un planeta globalizado, se han vuelto cada vez más nostálgicas para un público que percibe en ellas la promesa de un tiempo pasado. Un tiempo que promovió la idea de que una transformación social verdadera aún era posible.

Bibliografía

Castro, F. (1998). «Crossover Dreams. Remarks on Contemporary Latin American Photography», en *Image and Memory. Photography from Latin America, 1866-1994*, University of Texas Press, Texas.

Cuadriello, J. D. (2008). «Cuba' 68», en *Espacio Laical*.

Haya, M. E. (1980). «Sobre la fotografía cubana», en *Revolución y Cultura* 93.

Korda, A. y Vázquez Candela, E. (1964). «De periodistas a periodistas. Mensaje a tres colegas norteamericanos», en *Revolución*.

Mcdonell, K. (1964). «Reseña en Londres sobre exposición Cuba, 10 años de Revolución», en *Cuba*.

Paz, O. L. y Méndez, L. (1987). «Las más recientes expresiones fotográficas en Cuba», tesis de Grado, Facultad de Artes y Letras de la Habana.

Sierra Madero, A. (2016). «El trabajo os hará hombres: masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años 60», en *Cuban Studies*, nº 44.

Vives, C. (2001). «Fotografía Cubana: una historia....personal», en *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles; Merrell Publishers, Londres.

Tercera sección

Más allá del índice. La transformación de lo fotográfico en México, 1978-2010

Laura González Flores¹

Resumen: De 1978 a 2010 la fotografía mexicana sufre un profundo proceso de transformación: este ensayo describe el desplazamiento de una fotografía moderna (el índice como noción ontológica y fundamento de su praxis social, la «fotografía-documento») hacia una estética posmoderna que provoca la inclusión de la conciencia de la autoría, la escritura y la acción del otro («fotografía-expresión») en la fotografía. En los últimos años, este desplazamiento de la fotografía hacia la expresión la hace aparecer no como un género aparte, sino subsumida en el arte contemporáneo, como una de sus estrategias estéticas centrales.

Palabras clave: Índice, México, Fotografía, Posmodernidad, Consejo Mexicano de Fotografía

Abstract: From 1978 to 2010 Mexican photography suffered a profound process of transformation: this essay describes the displacement of modernist photography (the index as ontological foundation of the social praxis of photography, the «photo-document») towards a postmodern aesthetic, which

includes the consciousness of authorship, writing and the Other («photo-expression») in photography. This displacement of photography towards expression makes it appear, in recent years, not as a different artistic genre, but subsumed within contemporary art as one of its main aesthetic strategies.

Keywords: Index Mexico, Photography, Postmodernity, Mexican Council of Photography

«Si la fotografía contiene un solo significado, es documento; si abarca las contradicciones de una realidad sin agregar el propio razonamiento, es narrativa; si sintetiza los dos factores anteriores además de la realidad interpretada por el cerebro y el ojo, es testimonio, y quizá, obra de arte.»

Nacho López, 1976

Esta cita de Nacho López, publicada en *La Revista de Bellas Artes* en 1976, sirve para introducir el tema central de mi ensayo, la trascendencia del índice como una lógica vertebradora de la producción fotográfica mexicana hacia mediados de los años setenta del siglo pasado y que, a partir de entonces, se ha ido sustituyendo por otro tipo de estrategias.

Mi objetivo —un poco ambicioso para el espacio de este texto— es discutir cómo se transforma la fotografía mexicana en las últimas cuatro décadas: cómo, a lo largo de ese tiempo, la producción fotográfica mexicana comienza a abandonar la equivalencia entre imagen y denotación (la función indicial como fundamento ontológico y axiológico de la fotografía) para integrar, en cambio, una doble posibilidad de la producción fotográfica. La primera posibilidad es la incorporación de su potencial discursivo (lo «narrativo» en palabras de López) y la segunda, la manifestación de tal discursividad allende el ámbito

de la comunicación social masiva en el ámbito del arte.

Mi ensayo toma como referencia temporal inicial 1978, año en que se realizó el primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Antecedido por la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, el Coloquio implicó el liderazgo de su grupo organizador, el del Consejo, en la promoción de la fotografía mexicana de autor en el exterior. Este proceso también produjo una consecuente consolidación de la fotografía de autor como género asociado a la producción creativa del arte o, como la denomina André Rouillé, la «fotografía-expresión» (2005: 208-246).

Esta fotografía con intención estética y expresiva partirá de supuestos opuestos a la fotografía documental del «índice» y elogiará la forma, afirmará la creatividad individual del fotógrafo y promoverá el dialogismo con el sujeto fotografiado. Bajo la triple fórmula «escritura, autor, otro» (Rouillé, 2005: 208), la fotografía mexicana cambiará radicalmente su estrategia *poética* —es decir, de creación— a lo largo de cuatro décadas. Y es en ese tiempo cuando emerge y se fortalece una *política* —una lógica de distribución social— diferente para esas nuevas imágenes que encarnan esos nuevos valores. Lo que este

ensayo pretende hacer es analizar qué factores influyen en la transformación de lo fotográfico en el ámbito mexicano, un proceso que muestra un cierto paralelismo con los cambios de la fotografía en el entorno internacional (Rouillé, 2005: 11-12). Como discutiré de manera somera más adelante, si bien lo anterior afecta la *estética* —las cualidades formales, sensibles— de las imágenes, la transformación de valores de las fotografías involucra principalmente los modos de producción y difusión de estas.

La referencia temporal final de mi ensayo es 2010, año en que se realizó la XIV Bienal de Fotografía que ganó el fotógrafo sinaloense Fernando Brito con sus imágenes *Tus pasos se perdieron en el paisaje* (2005-2010). Como discutiré más adelante, las imágenes de esta serie de Brito constituyen un ejemplo sintomático —y complejo— de la evolución del valor relativo del índice en la imagen fotográfica: si bien se originan como imágenes testimoniales de un crimen real (y parte de su poder radica en que buscan referir a tal realidad, como las imágenes documentales y con base en criterios de verdad), su retórica refiere claramente a patrones estéticos pertenecientes al mundo del arte y no al de la comunicación. En todo caso, es su doble carácter estético y político lo que asegura su

emplazamiento efectivo en dos ámbitos distintos, el del periodismo internacional y el del mundo del arte.

Discutir la relación entre el arte y la fotografía en el México del siglo XX implica necesariamente hablar de Manuel Álvarez Bravo, pionero y padre fundacional de la fotografía moderna mexicana. Nótese que me refiero al autor y no necesariamente a la obra. Como sostengo en otro lado, coincidiendo con otros teóricos, el carácter *moderno* y por ende artístico de la fotografía de Álvarez Bravo depende en una parte importante de la asociación de su producción a su persona: a un estilo personal, a una perspectiva subjetiva y a una manera original, suya, de difundir su obra en el mundo del arte (González-Flores, 2004a: 262-273; Rouillé, 2005: 208). Autor de imágenes sorprendentes y pregnantes en las que lo fotografiado adquiere un giro poético, Álvarez Bravo sobresale entre los muchos fotógrafos de su época cuya obra también rebasaba lo documental y se acercaba a lo estético. Me refiero a Emilio Amero, Luis Márquez, Manuel Carrillo, Antonio Reynoso, Agustín Jiménez, Armando Salas Portugal, Manuel Peñafiel y la misma esposa del fotógrafo, Lola Álvarez Bravo, entre otros.

A diferencia de esos fotógrafos, que trabajaron en distintos

ámbitos de lo fotográfico como la prensa, el registro documental arquitectónico o patrimonial y, sobre todo, el cine, Álvarez Bravo mostró una singular consciencia y tenacidad para construir su carrera específica y exclusivamente en el mundo del arte. Hacia 1931, el fotógrafo abre en su casa de Tacubaya una galería en la que vende tirajes fotográficos al lado de dibujo, gráfica y pintura de artistas plásticos de renombre, como Rivera y Siqueiros. Al año siguiente, en 1932, realiza su primera exposición personal en la Galería Posada de la Ciudad de México y, tres años más tarde, en 1935, participa en la triple exposición *Documentary & Anti-Graphic* en la Galería Julien Levy, en Nueva York, al lado de Henri Cartier-Bresson y Walker Evans. En 1945, Álvarez Bravo inaugura su gran exposición monográfica en la Sociedad de Arte Mexicano en el Palacio de Bellas Artes, un hito tanto en su carrera como en la de la fotografía de arte mexicana (González-Flores, 2012: 272-273).

Álvarez Bravo no solo exhibe su obra en galerías y museos nacionales e internacionales —más de arte que de fotografía, ya que estos espacios apenas existían—, sino que comparte créditos con grandes autores de la fotografía internacional. Pero más que con fotógrafos, Álvarez Bravo dialoga con artistas e intelectuales como Xavier Villaurrutia, André Breton o, más

tardíamente, con Octavio Paz.

No solo fue el carácter mexicano o el sello surrealista de su fotografía —en ambos casos, proyecciones exotizantes y mitificantes por parte de la crítica extranjera— lo que valió a Manuel Álvarez Bravo su papel fundacional en la fotografía mexicana. Fue su clara comprensión y ejercicio de la fotografía como una práctica artística y autónoma, plenamente identificada con el canon moderno prevaleciente desde los años veinte en Europa y Estados Unidos. De este modo, la «modernidad» de la foto mexicana será un estadio al que el resto de la producción nacional habrá de acceder siguiendo un proceso similar al suyo: transformando lo fotográfico en un discurso *moderno* que, después, se proyecta como *artístico*.

Hacia mediados de los años setenta, cuando Nacho López escribe el texto del epígrafe en el que habla del deslizamiento posible de lo denotativo-documental a lo discursivo-artístico (y mientras él mismo está comenzando a producir series construidas y narrativas), la fotografía se entendía en México básicamente como un medio asociado con el fotoperiodismo y con otras aplicaciones *utilitarias* (usos comerciales, propagandísticos y documentales varios). Precisemos la

cuestión de los fines un poco más: el utilitarismo de esa fotografía del índice que Rouillé llama «fotografía-documento» y que encuentra su racionalidad en valores cuantificables radica en la capacidad relativa de las fotografías de servir a los fines de *producción* de objetos, saberes y servicios propios de una sociedad capitalista. Así, la fotografía del índice se distingue en lo práctico por su función de registro, conservación y restitución; en lo funcional por proveer una imagen clara, precisa y permanente (es decir, *visible*) y en lo cuantitativo, por su abundancia de detalle (Rouillé, 2005: 73-77). En suma, más que la calidad, lo que importa en las fotografías del índice es su capacidad de convertir la información en datos claros, visibles y acumulables.

La función documental utilitaria excluye por definición la acción creativa del autor. De ahí que resultara prácticamente imposible que se la considerara artística durante casi todo el siglo XX. Pero otro factor relativo al clima político e ideológico de México también influye en esta disociación de lo dependiente/utilitario de lo autoral/artístico: la disposición «revolucionaria», nacionalista y populista de la ideología cultural dominante en las décadas posteriores a la Revolución mexicana, que asociaba toda intención artística con un egoísmo

«burgués». Para mediados de los años setenta, cuando Nacho López escribe su texto, además, toda cercanía con lo internacional era considerada como traición o sometimiento al imperialismo *yanqui*.

Un ejemplo temprano de esta actitud es la siguiente (des)calificación de la obra de Álvarez Bravo por parte de Siqueiros: «al adaptar parcialmente su obra al esteticismo de los asociales, de los seudo-apolíticos, de los partidarios del arte-placer íntimo, el llamado arte puro se alejó de la funcionalidad del fenómeno estético [...] para sumarse a los partidarios técnicos del llamado factor poético, del subconsciente» (Siqueiros cit. por Rodríguez, 1992: 18). Para Siqueiros, la funcionalidad de la fotografía radicaba en su uso intencional como una herramienta de propaganda política: un claro caso de un uso utilitario de los considerados por Rouillé.

Hacia mediados de los años setenta era muy evidente la identificación que mantenía la producción fotográfica de autor con la documentación social. Esta fue una intención subyacente a la producción de imágenes de los fotógrafos que fundan el Consejo Mexicano de Fotografía en 1977 y a los temas de discusión de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía

organizados por este en 1978 y 1980.

En el primer Coloquio, celebrado en la Ciudad de México en 1978, se abordaban temas generales como *La fotografía social: testimonio o cliché*,² mientras que en el segundo Coloquio, de 1981, se tocaban argumentos ideológicos más específicos como *La fotografía como instrumento de lucha o Investigación de la fotografía y colonialismo cultural en América Latina*.³ La postura de la entonces llamada fotografía comprometida se relacionaba con una ideología antagónica a la de las clases dominantes, con sentir como suyos los intereses de las clases trabajadoras y con intentar denunciar o negar el sistema establecido (Villarreal, 1981: 30), mientras que la práctica artística de la fotografía se entendía como dependiente y se la cuestionaba en mesas redondas como *Mercado de arte fotográfico: liberación o enajenación*.⁴

De ese segundo Coloquio de 1981, solo una ponencia cuestionaba el código de la foto de denuncia y asumía la posibilidad de retórica o fatiga de este. Fue la ponencia Imágenes de miseria: folclor o denuncia en la que, sin embargo, la fotógrafa Lourdes Grobet mantuvo su adhesión a la foto de denuncia con la siguiente aseveración: quiero dejar

claramente establecido que «a la fotografía no puedo otorgarle la clasificación de arte» (Grobet, 1981: 81).

Acerca de este punto quisiera subrayar que esta identificación de la fotografía documental con un propósito ideológico, social y político es, sobre todo, una cuestión retórica que se manifiesta en el nivel del discurso y la comunicación social más que en la producción de imágenes de ese momento. Esa defensa de una función denotativa (pero aparentemente comprometida) del índice fotográfico la hace el grupo de fotógrafos que se asocia en torno al Consejo Mexicano de Fotografía, un organismo que se funda en 1977 y desde el cual se organizan los Coloquios Latinoamericanos de 1978 y 1981. Es en el contexto del segundo Coloquio en el que Pedro Meyer, fundador, presidente y líder del Consejo, afirma que la fotografía respondía —o debería responder— «a las características singulares de la sociedad en donde emana. [...] Quienes regresan a sus países de origen en Latinoamérica luego de aprender sobre fotografía en otras latitudes, dominando la técnica, tienen que replantearse el contenido de sus imágenes» (Meyer, 1981: 10).

Mientras que en el argumento de Meyer de 1981 resulta

claro que la fotografía debía cumplir con una función documental vinculada con la historia local, nacional o regional (Meyer habla en plural de los pueblos latinoamericanos, integrándolos todos en una entelequia regional), la producción fotográfica de aquellos años mostraba en la realidad una diversidad y heterogeneidad de formas, intenciones y recursos. Ejemplo de esto son las fotografías que ilustran un artículo de Beatriz Gutiérrez Moyano sobre la fotografía mexicana en 1980 publicado en *Artes Visuales* (Gutiérrez Moyano, 1980: 7-8), una icónica revista publicada desde el Museo de Arte Moderno. Las imágenes responden a aquello que describe la italiana Giuliana Scimé en un artículo anterior: que la fotografía había trascendido la brutalidad fotoperiodística —el shock y el folklore— visible en la producción de otros países latinoamericanos para lograr proponer un reportaje fotopoético que reflejaba la realidad íntima del país. En palabras de Scimé, lo que hacían los fotógrafos mexicanos hacia fines de los setenta eran imágenes centradas en torno al hombre, el sentimiento y el ambiente (Scimé, s.f.: 20). Esa mayor conciencia de «escritura» por parte del fotógrafo, que comienza a dejar ver su búsqueda de lenguaje personal, distintivo y *opinionado*, más propio de la función de «fotografía-expresión» que de la fotografía-

documento, encuentra de manera paradójica el fundamento de su intención humanitario-testimonial en la defensa del índice.

Así, en las imágenes de la primera Muestra Latinoamericana de Fotografía organizada en 1978 en el Museo de Arte Moderno como una actividad paralela al primer Coloquio, queda clara la contradicción entre la retórica pública de la fotografía (como testimonio social) y la producción fotográfica autoral de esos años, que en lo formal y semántico se mostraba más afín a la intención fotopoética de Álvarez Bravo. Que los mismos fotógrafos que participaron en los Coloquios también publicaran en una revista como *Artes Visuales* muestra que la oposición entre documentación y uso artístico era, en realidad, un problema retórico. La mayor parte de los fotógrafos documentales que, como Pedro Meyer, enarbolaban banderas sociales en aquella época, en realidad estaban utilizando estas como un discurso de promoción artística subyacente a su fotografía de autor. Esta aparente paradoja se explica por el papel testimonial que pretenden tomar estos fotógrafos «comprometidos» con la realidad social desigual e injusta de México y otros países latinoamericanos (los cuales, además, habían vivido o estaban viviendo bajo dictaduras). Dado que buscan *testimoniar* esas injusticias, se resisten a aceptar que su

fotografía, como lo eran el cine o el teatro críticos de la época, sea un medio de *producción de verdad* y, por lo tanto, de creación. En esa fotografía de inicios de los años ochenta se observa ya la «crisis de la verdad» de la fotografía-documento:

«La caída de un régimen de verdad extrañamente se parece de hecho al de un régimen político. Los principios más sagrados del reportaje se ven ultrajados; el respeto por lo real, el culto de lo instantáneo y el dogma del contacto directo con las cosas vuelan en pedazos delante de las puestas en escena, las imágenes de imágenes o el comercio de la emoción por las revistas de la farándula» (Rouillé, 2005: 202-203).

Aquí debemos hacer una distinción entre la fotografía promovida desde el Consejo Mexicano de Fotografía y el fotoperiodismo de la época, que podrían parecerse en su intención y sintaxis documental. En su mayor parte, los fotógrafos de prensa de esa época no tenían una intención artística ni requerían exhibir o publicar su obra ni, mucho menos, identificarla bajo su firma. Es contra ese fotoperiodismo de baja monta y calidad que muestra directa y sin tapujos «lo real» contra el que arremeterán los miembros del Consejo (quienes, por lo general, como Lázaro Blanco, Isaac Sigal, Enrique Bostelmann e, incluso, Pedro Meyer, provenían de un nivel social y educativo más elevado, y habían comenzado en el Club Fotográfico de México, un organismo impulsado por la

distribuidora *American Photo*). Para ser considerada una buena fotografía, en esta «lo real» deberá aparecer ordenado, «compuesto».

Es en buena parte en razón de las discusiones públicas que tuvieron lugar en los Coloquios Latinoamericanos de 1978 y 1981 como surge una nueva generación de fotoperiodistas que se constituirá como una corriente diferente que defenderá el uso crítico y social de la fotografía. No en el ámbito relativamente limitado del Consejo, sino en la nueva línea de batalla pública de los periódicos que surgirían a partir de entonces, como el *UnomásUno* (1977) y *La Jornada* (1984).

Lo que era México en la realidad política comienza a aparecer en las imágenes de los nuevos fotoperiodistas que seguirán el ejemplo de los veteranos, como Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya en el testimonio del convulso panorama posterior al 68. Me refiero a Víctor León Díaz, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata, Rubén Cárdenas Pax, Francisco Martínez, Andrés Garay, Fabrizio León, Ángeles Torrejón, Martha Zarak, Christa Cowrie, Antonio Turok y Elsa Medina. Todos ellos se proponen presentar un México radicalmente distinto al del fotoperiodismo anterior y,

paradójicamente, también diferente al de mucha de la fotografía documental y artística de fines de los setenta, más folklorizada y estereotipada que testimonial. La fotografía de estos nuevos autores de prensa integra el lirismo de Álvarez Bravo, la narratividad de Nacho López y la pregnante retórica gráfica de Henri Cartier-Bresson. Esta será una corriente que abandona la fotografía-documento de la prensa común anterior a ellos y que, desde el ejercicio profesional de la prensa, comienza a producir una fotografía-expresión: es decir, desde una triple conciencia del elogio de la forma, la afirmación de la individualidad del fotógrafo (la conciencia expresa del autor) y el dialogismo con los modelos. Algo que, como hemos ya descrito, había distinguido a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo desde los años treinta.

La figura protagonista de Pedro Meyer como líder del Consejo opaca la labor más humilde, pero muy lúcida, que había realizado Lázaro Blanco desde 1969 en el taller fotográfico de la Casa del Lago, un espacio de la Universidad Nacional localizado en el bosque de Chapultepec. Desde ese año y hasta que se funda el Consejo en 1977, el taller de la Casa del Lago constituyó una referencia obligada para el escena de la fotografía de autor. No solo fue ese el primer espacio galerístico

de la fotografía mexicana, en el que se organizaron importantes muestras como Kati Horna y Mariana Yampolsky, sino también un espacio en el que se formó y promovió el trabajo experimental y alternativo de jóvenes como Renata von Hanffstengel, Fabrizio León, Antonio Turok o Lourdes Grobet, quien afirma que en aquella época había dos grandes maestros de arte, Gilberto Aceves Navarro —pintor— y Lázaro Blanco —fotógrafo.⁵

Pero Blanco era más que un buen fotógrafo y mentor: además de miles de clichés fotográficos, también produjo una cantidad considerable de escritos entre ensayos teóricos, textos críticos, guiones de exposiciones, programas de estudio, justificaciones de ediciones y memorias de su participación en curadurías y jurados. En sus ensayos, Blanco defiende el aspecto cualitativo artesanal del medio, es decir, la excelencia técnica y la calidad formal *específica* a la fotografía moderna:

«la fotografía no difiere de otras artes: se encuentra sujeta a reglas de la estética formal y tradicional. El uso de formas, líneas, texturas o superficies de los sujetos, el juego de tonalidades en el color y el empleo que se hace de la composición son factores establecidos en las artes visuales incluyendo a la fotografía» (Blanco, 1977: 25-26).

En un texto posterior, publicado en inglés en la revista

Popular Photography, Blanco hace una crítica explícita de la cualidad predatoria de la fotografía, manifiesta en la actitud del fotógrafo con respecto al sujeto fotografiado: «Levantar la cámara al nivel del ojo es similar a apuntar a alguien con un arma. Eso atrae inmediatamente la atención y provoca miedo» (Blanco cit. por Rothschild, 1984: 28). La Rolleiflex de 6x6 pulgadas que él utilizaba y que se sostenía a nivel de la cintura para enfocar mediante un visor (normalmente agachando la cabeza y pareciendo en consecuencia más humilde ante el retratado) no hacía de pared entre el fotógrafo y el retratado. Este tipo de cámaras la gente no las asociaba a la fotografía agresiva de la réflex de paso universal, además de que su uso posibilitaba una relación más amigable entre ambos. Esto es lo que André Rouillé describe como la cualidad «dialógica» como una de las características —además de la noción de autor y escritura— de la fotografía-expresión: lejos de «robar» la imagen del retratado en un «instante», a lo Cartier-Bresson, el fotógrafo (Rouillé pone de ejemplo a Raymond Depardon) se fija en un «otro», estableciendo con él un diálogo del que surge la imagen más colaborativamente (Rouillé, 2005: 227-229). Como Depardon en Francia en los mismos años, Blanco toma la fotografía como una herramienta para pensar y escribir el

mundo.

En el pensamiento de Blanco se observa una preocupación simultánea por los aspectos filosóficos y dialécticos del medio (Blanco, 1982: 30). Estos son una combinación de cualidades de la fotografía *fotográfica* o «de artistas» —la fotografía moderna—, que tan bien representó Manuel Álvarez Bravo. Blanco arremete por igual contra aquellos que meramente copian o documentan lo existente o aquellos que, por ganar un concurso o satisfacer una curiosidad o voyerismo estéril, sacan fotografías de pobres, pero también contra quienes se preocupan por hacer una fotografía de artista mediante el uso de elementos reconocidos como artísticos. Blanco se refería a los recursos pictóricos extrafotográficos como los que utilizaban los integrantes del grupo El Rollo o el Taller de la Luz, o de grupos como Peyote y la Compañía o el Grupo Suma, más asociados al mundo del arte que de la fotografía (Eder, 1979: I-VI).

¿Quiénes integraban estos grupos de nombre provocativo y existencia efímera? Generalmente, los entonces llamados «desaconsejados»: jóvenes fotógrafos que reaccionan contra la tendencia autopromocional de los miembros del Consejo y su

asociación con la élite cultural y, sobre todo, quienes utilizaban la fotografía de manera experimental, en propuestas conceptuales o alternativas que los miembros del Consejo consideraban poco fotográficas. Me refiero a autores como Gerardo Suter, Javier Hinojosa, Lourdes Almeida, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Rogelio Villarreal y Miguel Femmatt, entre otros. Es una generación de fotógrafos a los que —según una formulación de Jean-Claude Lemagny—: «la defensa de la fotografía creativa queda como una actitud militante, revolucionaria» (1984: 257). Son también estos fotógrafos quienes introducen una nueva conciencia discursiva a la fotografía mexicana a lo largo de los años ochenta y los que, para 1994, año en que se abrió el Centro de la Imagen, forman el eje del gremio fotográfico. Son estos fotógrafos los que no solo asumen la intención subjetiva de la fotografía-expresión, sino, más concretamente, la tarea de construir un medio de difusión para ese «arte de los fotógrafos» que marcaba Álvarez Bravo y que, con medios de difusión propios, comenzaba a tomar una importancia inusitada sobre otras artes en los años noventa (González Flores, 2004b: 104-108; Rouillé, 2005: 309-310).

Si a la generación de Meyer y Blanco tocó llevar la

fotografía mexicana a su plena madurez moderna y a introducir una actitud diferente del trabajo fotográfico no solo basada en la concepción de la obra fotográfica, sino en el control de su proceso de distribución y promoción, lo que correspondió a esta nueva generación fue desplazarla hacia una nueva estética posmoderna. Les tocó a ellos romper el formato rectangular de la fotografía, presentarla en series, manipular la imagen así como sus procesos de revelado e impresión, utilizar cámaras fotográficas no convencionales y emulsiones fotosensibles alternativas, mezclar la fotografía con otros géneros artísticos e integrar la foto en propuestas de espacio (instalación) y de tiempo (multimedia). Esta generación que surge a inicio de los años ochenta también comienza a publicar sus obras de autor en una serie de revistas y publicaciones que acogen y validan sus propuestas renovadoras.

Ejemplo de esto es la publicación que durante el año de 1983 hace la revista *Fotozoom* de conceptos tan variados como la serie de fotos semiótico-conceptuales de Japón de Humberto Chávez (*El imperio de los signos*), los retratos conceptuales de Carlos Somonte (*Tardes inglesas, noches en México: retratos urbanos*) y la colaboración del fotógrafo Bostelmann y del escultor Sebastián (*Dos portafolios: en familia e historia*

resumida de una cafetera) (González Flores, 2004b: 93-94). También en 1983 se realiza en el Museo Carrillo Gil la icónica muestra de *El taller de la luz*, compuesto por Gerardo Suter, Javier Hinojosa y Lourdes Almeida. La obra manipulada y experimental de Suter provocó tal reacción adversa en Lázaro Blanco que este escribió un artículo crítico tan bien argumentado que mereció a su autor un premio de crítica al año siguiente. En pocas palabras, lo que Blanco afirmaba en ese artículo es que lo que hacían esos jóvenes como Suter no era fotografía sino una cosa indefinida, más cercana a la pintura, es decir, una fotografía que no solo asumía su calidad subjetiva y autoral, sino, con una conciencia claramente lingüística, su condición enunciativa.

En retrospectiva, Gerardo Suter da la razón a Blanco: como sugiere el título de una de sus últimas exposiciones, [*document\[o\]*](#): Suter está hoy más interesado en recuperar el concepto de documentación que en la experimentación formal o técnica. Que el título de la exposición incluya la palabra documento es sintomático: la fotografía de Suter, como la de otros autores que han trabajado desde los años ochenta hasta hoy, es una corriente que utiliza el índice mediante sutiles guiños conceptuales, subvirtiendo la noción

convencional del documento (González Flores, 2010: 21-22).

A veinticinco años del Coloquio, queda claro que la fotografía contemporánea se aleja definitivamente de un uso documental enfocado a lo político y social para explorar, en cambio, su discursividad simbólica y su condición mediática. Por oposición a la pretendida función de registro documental de la realidad social, la capacidad discursiva e imaginaria de la fotografía entiende la identidad como un proceso *performativo*, es decir, como una puesta en escena en el nivel visual de los valores activos que definen a una comunidad en un momento dado. La identidad social se manifiesta como una escenificación viva de los signos sociales, culturales y políticos (González Flores, 2008: 273-275). Después del temblor de 1985, metáfora histórica de la debacle política post-1968 que llevó al fin del dominio del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el año 2000, necesitamos otras claves para comprender el carácter complejo y multipolar de la psique colectiva. Más que la historia, la sociedad o la identidad —palabras tan imponentes como abstractas—, las nociones que nos permiten entender la producción fotográfica son aquellas que sugieren el carácter subjetivo, representativo y dinámico de la identidad social: el teatro, el cuerpo, el drama, el simulacro y la visión. A pesar de

su patente diversidad, la fotografía actual es, paradójicamente, una muestra más cercana de la complejidad y la pluralidad de nuestro carácter nacional que la de las décadas anteriores. El tópico dominante será el de la identidad como un atributo construido y *borroso* característico de un momento posterior a un quiebre social y político (el temblor de 1985).

Esta evolución podría también verse como un ciclo que va del *Obrero en huelga, asesinado* ([Imagen 1](#)) (1934) de Manuel Álvarez Bravo, al *Obrero asesinado en huelga* ([Imagen 2](#)) (2005) de Gerardo Montiel, a las fotos de cadáveres reales de *Tus pasos se perdieron con el paisaje* ([Imagen 3](#)) (2005-2010), de Fernando Brito, premiadas tanto en el World Press Photo como en el Premio Descubrimientos PHE 2011: una patente convulsión en la concepción de la fotografía a lo largo de décadas y, en consecuencia, en el papel relativo de la función indicial como justificación de esta.

Hoy no dudamos que la foto de Álvarez Bravo de 1934, que surgió de una situación real pero que parece impostada (y que probablemente lo fuera, en parte), tenga un estatus artístico: como demuestra el estudio de la obra de su autor a lo largo de décadas, lo que Álvarez Bravo estaba haciendo era *proyectar* un

tropo imaginario —en este caso, el del personaje yacente— a una situación real (González Flores, 2012: 28). Ese será un temprano y claro ejemplo de práctica discursiva y subjetiva de fotografía-expresión.

Tampoco titubeamos en considerar la fotografía de Montiel, que cita expresamente la de Álvarez Bravo como una escenificación evidente. La de Montiel es una máquina discursiva compleja, pues es, al mismo tiempo, una *performance*, un autorretrato, una cita y una crítica social (implícita en la referencia al desierto como sitio de despojo de los cadáveres, producto de la violencia del narcotráfico). A lo anterior habría que agregar que su código *estético* —su iluminación artificial, su uso del color y su obsesivamente cuidada escenificación y composición— también hace una referencia directa a la fotografía publicitaria y de moda.

Si la fotografía de Gerardo Montiel ya es evidentemente un ejemplo de una fotografía-expresión en la que la función indicial comienza a ser una referencia vaga (solo un elemento más de la construcción y estética de la imagen), las fotografías de Fernando Brito constituyen una apuesta conceptual y posmoderna más radical: citan (y repiten) la estética anterior

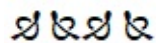
de Montiel y el tema clásico de Álvarez Bravo, pero también rescatan y elevan en la imagen su valor indicial. Sus fotos son, al mismo tiempo, documentos y construcciones culturales. Por un lado, son evidencias de un crimen que tuvo lugar realmente (fotografía-documento), y, al mismo tiempo, también son enunciados estéticos (fotografía-expresión). El elemento más crítico —en su más amplio sentido autorreflexivo— es la cita o referencia al medio fotográfico como un dispositivo en sí: *Tus pasos se perdieron en el paisaje* es un conjunto de fotos que hace alusión a otros conjuntos de fotos previos a este y que forman un componente distintivo de la historia del género. La serie de Brito toma su lógica de la *mise en abîme* (cajas chinas): cita la foto de Montiel, que cita la foto de Álvarez Bravo, que cita a Manet (el [Torero muerto](#), 1864); y también al género de fotografía de nota roja (las fotos de [Metinides](#)); así como al género de la pintura de paisaje...

La serie de Brito es importante para la fotografía mexicana en tanto que señala la vigencia de esta como estrategia esencial del arte contemporáneo: no en el modo de producción *poiética* (la fotografía como técnica), ni como género artístico moderno (la fotografía como género), sino como lógica de presencia que hace aparecer la obra como un objeto visible en el ámbito

social. Si bien es una construcción, como lo eran las fotografías de Álvarez Bravo y Gerardo Montiel —como vimos antes, dos distintos grados de manifestación de la fotografía-expresión que valora el autor, la escritura y el dialogismo (el otro)—, en la serie de Brito lo real aparece como un valor estético más por vía del regreso de la fotografía-documento (el índice). Pero, a diferencia de las fotografías-documento del pasado, las de Brito no solo *incluyen*, sino que *presuponen* su construcción artística. Como una parte importante del arte contemporáneo, la serie de Brito gira en torno a la valoración estético-política del archivo. El conjunto, la serie, el paradigma, la historia, la arqueología aparecen como cualidades estético-culturales de los objetos de arte contemporáneo. Y a más de su componente sensible o estético —que en la retórica del arte contemporáneo se hace servir como una crítica negativa de la racionalidad logocéntrica dominante—, la obra-índice también es una afirmación del pragmatismo de ese arte: lo presencial y antirepresentacional —la referencia metonímica— por encima de la semejanza icónica.

Si desde Duchamp la fotografía se ha vuelto importante para el arte es por su *puesta en escena* del escoger-tomar-poner como una estrategia enunciativa fundamental al arte

contemporáneo. Brito no construye. Toma y trae (lo real) al (espacio del) arte. Lo que sustenta la posibilidad de este desplazamiento de lo real/siniestro (el documento de un crimen, la fotografía de un cadáver) al mundo del arte es su puesta en marcha de la retórica estética de este. Primero vemos la imagen como paisaje, después como naturaleza muerta, luego como una escena de un crimen, para, finalmente, comprender que estamos viendo la evidencia de un crimen real.



De 1978, año de la celebración del Primer Coloquio Latinoamericano, a 2010, año en que se presenta la serie *Tus pasos se perdieron en el paisaje* de Fernando Brito a varios concursos internacionales (dos de los cuales gana al siguiente año, 2011), la fotografía mexicana de autor se transforma sustancialmente en relación con sus modos de producción y difusión. De una fotografía que usaba el valor ontológico del índice (la fotografía-documento) como un argumento retórico (la fotografía como instrumento humanista-humanitario) fue surgiendo una producción fotográfica con una conciencia estética abierta (la fotografía-expresión) que, poco a poco, no

solo provocó la apertura de espacios específicos para su difusión social (Consejo Mexicano de Fotografía, Coloquios Latinoamericanos, Centro de la Imagen), sino la consolidación de la fotografía como un medio inherente al arte contemporáneo. Paradójicamente —y como comprueba la serie de Fernando Brito—, en el arte contemporáneo el índice regresa como un valor presencial y metonímico: no como un fundamento ontológico de la fotografía, sino como una estrategia central al arte contemporáneo. El documento como política de la presencia.

Los parámetros de juicio son diferentes: hoy la fotografía se mueve flagrantemente en el mundo artístico al que Meyer y sus colegas lucharon por entrar hace veinticinco años. Mientras que en ese tiempo preocupaba la posibilidad de manipulación o artísticidad de la fotografía (por su ligereza política), hoy nos inquieta la ineficacia del índice en razón de su desplazamiento estético al museo. La pregunta que hoy nos hacemos es cómo interpretar una fotografía de nota roja como la producida por Brito que, gracias al hábito y al gusto que dejó en nosotros la historia de la fotografía, ha logrado moverse dulce y estéticamente en nuestro campo de visión.

Bibliografía

Blanco, L. (1997). «La difícil facilidad de la fotografía», en *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, n.º 13, págs. 25-27.

_____(1982). «La calidad vs. el contenido en la imagen fotográfica», en *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, Consejo Mexicano de Fotografía, Ciudad de México.

Eder, R. (1979). «Arte público en México», en *Artes visuales*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, n.º 22, págs. 9-10.

González-Flores, L. (2004a). *Pintura y fotografía: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona.

_____(2004b). «Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar», en *Hacia otra historia del arte en México (1960-2000)*. Conaculta, Ciudad de México.

_____(2008). «Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos», en Béjar, R. y Rosales, H., *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*. UNAM, Plaza & Janés, Ciudad de

México.

_____(2010). «Gerardo Suter. Document[o]: ciudad/cité/stadt/city», en *De penúltima región. Gerardo Suter*, Conaculta, Ciudad de México.

(2012) «Manuel Álvarez Bravo, sílabas de luz», en Laura González Flores y Gerardo Mosquera, *Manuel Alvarez Bravo*. Jeu de Paume/Mapfre, Paris, Madrid.

Grobet, Lourdes (1981). «Imágenes de miseria: folclor o denuncia», en: *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Consejo Mexicano de Fotografía, México.

Gutiérrez Moyano, Beatriz. «¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?», en *Artes Visuales*, no. 26, noviembre de 1980, pp. 7-8.

Lemagny, Jean-Claude (1992), «Il nous faut de critiques», en: *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie*. Nathan, Paris.

Meyer, Pedro (1981). «Palabras de presentación del II Coloquio Latinoamericano de Fotografía», en: *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Consejo

Mexicano de Fotografía, México.

Rodríguez, José Antonio. «Los años decisivos», en: *Manuel Alvarez Bravo. Los años decisivos, 1925 -1945* (1992). Museo de Arte Moderno, Mexico.

Rothschild, Norman. «Offbeat. Could the sensation of the 1940s, '50s, and '60s be making a comeback?», en: *Popular photography*, Octubre 1984, pp. 28 y 117.

Rouillé, André (2005). *La photographie. Entre document et art contemporain*. Gallimard, Paris.

Scimé, Giuliana (s.f). «La fotografía in Messico», recorte hemerográfico sin identificación. Archivo Lázaro Blanco.

Villarreal, Rogelio. «Ideología y práctica fotográfica», en: *Boletín del Consejo Mexicano de Fotografía*, No. 6, año 1, julio - agosto (1981). Consejo Mexicano de Fotografía, México.

Signo de (nuestro) tiempo. Fotografía, historia y dispositivos visuales a partir de la obra de Gabriel Valansi.

Natalia Fortuny¹

Resumen: ¿Qué puede decir un artefacto fotográfico acerca de la historia y de la guerra? El argentino Gabriel Valansi ha desarrollado una obra que se compone de fotografías y otras complejas producciones visuales que entrelazan la historia, la violencia y lo bélico. Su temprana *Trilogía de la Guerra* — conformada por dos series y una obra/cierre: respectivamente, *Fatherland*, *Zeitgeist* y *Epílogo*— traza un recorrido autoral desde la fotografía analógica hacia un formato que prefigura la textura pixelada de su obra posterior. A partir de la exploración de esta trilogía —sus visiones, soportes y dispositivos—, se pensarán aquí las relaciones entre lo fotográfico, el arte contemporáneo y la historia.

Palabras clave: Fotografía, Arte Contemporáneo, Guerra, Gabriel Valansi

Abstract: What can photographic artifacts tell us about history

and war? Argentine artist Gabriel Valansi has developed a work that focuses on war, utilizing both photographs and complex visual artifacts. His early *War Trilogy* —*Fatherland*, *Zeitgeist* and *Epílogo*— traces an authorial route from analog photography to a different format that foreshadows the later digital work of the artist. The relationship between photography, contemporary art and history will be discussed here through the analysis of these images, specially its visions, supports and devices.

Keywords: Photography, Contemporary Art, War, Gabriel Valansi

«En la oscuridad las cosas pueden verse tal cual son»

Gabriel Valansi

¿Cómo puede una imagen fotográfica convocar a la historia? En el horizonte de la fotografía artística argentina de las últimas décadas, numerosas obras despliegan estrategias visuales señaladoras de la historia, y entran en diálogo tanto con el pasado reciente como con la política. Entre ellas, por nombrar algunas, aquellas imágenes que evocan las consecuencias de la última dictadura cívico-militar a partir de singulares recursos estéticos, convirtiéndose en artefactos de memoria y, puntualmente, en memorias fotográficas de una dolorosa experiencia en común.²

¿Por qué la foto parece particularmente fértil para estas evocaciones? La imagen fotográfica conjuga su estatuto de huella de lo real —de residuo de lo que fue— con un uso no estrictamente documental, es decir, con una amplia posibilidad metafórica y de construcción inédita de imagen y dispositivos visuales. La singular duplicidad del medio fotográfico —huella de lo real y metáfora— es aquello que explotan estas obras artísticas.

Por otra parte, y siguiendo a Jorge Ribalta (2004), la autonomía problemática de la fotografía —a medio camino entre la autonomía de las bellas artes y la instrumentalidad archivística de los medios de comunicación— la convierte en un medio especialmente adecuado para plantear posibilidades de articulación entre arte y política.

En lugar de aludir explícita o literalmente a la historia, muchas de las obras fotográficas que articulan lo estético-político trabajan desplegando la opacidad y ofreciendo una zona que integra lo visible y lo invisible, ya que, tal como afirma una de las tesis benjaminianas acerca de la historia, «articular históricamente el pasado no significa conocerlo "tal como verdaderamente fue"» (Benjamin, 2007: 25), sino más bien apoderarse de un destello en su instantaneidad. Y es justamente en la captación siempre inacabada de la verdad de aquello que fue donde puede ubicarse la fotografía.

Entre aquellas particulares obras que despliegan juegos con lo oculto o cegado a la mirada, se encuentran las fotografías y los artefactos visuales del artista argentino [Gabriel Valansi](#)³, que entrelazan la historia, la violencia y lo bélico. Su temprana *Trilogía de la Guerra* —conformada por dos series y una

obra/cierre: respectivamente, *Fatherland*, *Zeitgeist* y *Epílogo*—traza un recorrido autoral desde la fotografía analógica hacia un formato que prefigura la textura pixelada de su obra posterior. A partir de explorar esta trilogía —sus visiones, soportes y dispositivos— se pensarán aquí las relaciones entre lo fotográfico, el arte contemporáneo y la historia.

La mirada como bisturí

En 1998 Valansi presenta en la Fotogalería del Teatro General San Martín su serie [*Fatherland*](#), extrañas tomas nocturnas de la ciudad en las que el flash funciona como instrumento para desentrañar la oscuridad de un mundo violento. Estas fotos analógicas serán las últimas de su carrera hechas a la manera clásica: tomas directas, producidas y copiadas por él mismo. Se trata de una búsqueda intuitiva al recorrer las calles desiertas de la noche porteña a fines de la etapa neoliberal menemista, buscando en las vidrieras de los negocios quebrados las escenografías de la crisis.⁴

En estas fotos prevalece una atmósfera de hallazgo urbano y un trabajo con las escalas. Así, la ciudad aparece en sus detalles del abandono —el adorno de un auto, un envoltorio

plástico con leyendas, un cerdo muerto a la venta, un cuadro roto y tirado en la basura— y también representada espacialmente en diversas imágenes geográficas —deficientes mapas de metro, la maqueta de un barrio, un índice demográfico de la Argentina cuyas luces dejan al descubierto la concentración poblacional de Buenos Aires, un pequeño helicóptero a escala escondido entre plantas y, sobre todo, una vista general aérea de las luces de la ciudad y las avenidas que conforma una extraña cartografía.

Valansi se pierde por la ciudad de la mano de oscuros mapas que parecen conducirlo hacia el peligro y los indicios del malestar. Así como hay varias obras contemporáneas que claramente se ubican en el marco de la *poscrisis*,⁵ esta serie se podría ubicar en el de la *precrisis* ya que, de manera anticipatoria, intenta transmitir esa vibración crítica, esa presión que se vivía en la ciudad justo antes de los sucesos de la crisis de 2001.⁶

Recoger la basura de la calle, por otra parte, es algo que por entonces hacían los cartoneros, cuyo creciente deambular se multiplicaría en los años siguientes a la crisis. Con enormes carros, familias enteras salían a la calle de noche —aún hoy

salen, aunque en menor proporción— a disputarse la basura, en especial el cartón y papel, para clasificarla y llevarla a las zonas de venta por peso.⁷

En las fotos de Valansi no se ven las presencias fantasmales de los cartoneros (con su uso familiar y arriesgado de la calle, disputando ese reino a los autos) ni se ven tampoco otros usuarios de estos objetos. La falta de personas en estas fotografías agrava aún la calidad de inútil de estos elementos: los abandonaron, nadie los usa, y todavía nadie los ha tomado (salvo la cámara). Aunque podría ser más terrible aún: podría ser que ya no hay nadie para utilizarlos. Y aquí hay que mencionar que Valansi toma el título *Fatherland* de una novela homónima de Robert Harris de 1992. Se trata de una ucronía que imagina un mundo ambientado en los años sesenta donde la Alemania nazi ha vencido a la URSS y a Gran Bretaña en la Segunda Guerra Mundial y disputa una guerra fría con Estados Unidos. Los crímenes del nazismo se cuelan aquí desde el título y también en las intenciones al tomar estas fotos, ya que *Fatherland* representa lo que Valansi llama *holocaustos encubiertos*: «holocaustos que no son mediáticos ni tienen resultados espectaculares con muerte y desolación. Tienen un ornato más sutil y, entre comillas, son aceptados por el mundo

libre, pero en definitiva siguen siendo holocaustos» (cit. en Garber, 2003). En el libro de Harris, un policía alemán descubre tras un empapelado unas fotografías de los antiguos moradores de la vivienda: judíos que habían sido deportados. Siguiendo estas pistas, el protagonista deduce que había habido una silenciada y secreta matanza en masa de judíos. En esta serie, Valansi retoma metafóricamente esta idea de poder seguir un crimen a partir de pistas fotográficas, inclusive *produciendo* esas pistas.

«Mientras sacaba estas fotografías a mediados y fines de los noventa, en plena era menemista, sentía que algunas cosas estaban siendo destruidas irremediablemente y que había un montón de historias que no se contaban. Y si bien no tenían la dimensión cruenta que tuvieron otros capítulos de la historia argentina, yo era testigo de esas historias, de los negocios que empezaban a cerrar por la crisis, y de cómo toda la industria nacional empezaba a caer en pedazos. [...] Casi como el registro retiniano de lo último, así nace *Fatherland* y así se desarrolla *Fatherland*» (Entrevista a Valansi, 2011).⁸

Esta idea acerca de las posibilidades indiciarias o incluso anticipatorias de la fotografía también está presente en el documental *Recuerdos del porvenir* sobre la fotógrafa Denise Bellon realizado por Chris Marker (en colaboración con una de las hijas de la fotógrafa).⁹ Hecho casi exclusivamente a partir

de una sucesión de fotos de Bellon —la inconfundible voz de Marker hilvana las imágenes mediante el relato en *off*—, el documental intenta probar visualmente cómo la fotografía, en su trabajo durante los años treinta en Europa, captó visualmente el momento en que la posguerra se convertía en una preguerra. En las imágenes de Bellon aparecen paraísos perdidos o a punto de perderse, objetos justo antes de caer en desuso. De la mano de Marker se transita por la cornisa de un tiempo que pronto va a dejar lugar a otro tiempo. En un momento del film aparecen algunas fotografías que muestran un acto donde sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial están siendo condecorados. Todos ellos desfigurados durante el combate, miran a la cámara y al público con sus rostros imposibles, posan con expresiones inhumanas. Cuando aparecen en la película, la voz de Marker explica: «Los llaman los caras rotas. La expresión los sobrevivirá a todos. Sobrevivientes de la Gran Guerra, un cartero loco les ha esculpido el rostro. Se reúnen, se dejan ver, muestran a todos lo que la guerra puede hacer al hombre, para atestiguarlo y advertir. Sabemos lo que sigue» (Marker, 2001).¹⁰ Lo que sigue será la Segunda Guerra Mundial, cuya advertencia, parece decir Marker, puede leerse en los pliegues de la cara de estos sobrevivientes, en la piel mal plegada como

resto de la guerra que amonesta y, premonitoriamente, advierte. Una señalización que habla a la vez del pasado y que, vista desde el presente de la película —la mirada de Marker se ubica a contrapelo de la historia—, anticipa también los años que le esperan por entonces a Europa. La piel fotografiada recuerda tanto como anticipa el cataclismo. Se adelanta. «Siempre con una guerra de retraso, la imagen se adelantó a los historiadores», dirá [Marker](#) (2001) en el minuto treinta y uno de película. Hay mucho en común entre esta mirada de Marker/Bellon y las fotografías de *Fatherland*.

¿Y de qué manera mira Valansi estas crueldades encubiertas, estas atrocidades invisibles de las que habla cada vez que le preguntan de esta serie? Su elección es el disparo de un flash implacable, hacedor no de una foto preciosa, sino imperfecta, rota. La luz destellante invade y hace ver lo que no es fácilmente dado a la vista:

«Usar el flash fue como una actitud de autorebeldía a cierta elegancia formal, omnipresente en mis primeros trabajos. También significó delegar las decisiones sobre la luz a los automatismos de la cámara, a esa cualidad impregnante y violenta que tiene la luz del flash. Me interesaba cómo se aparecía la topografía de las cosas ante ese irrumpir de la luz. Los brillos y rebotes de flash en la imagen final era la manera más natural de legalizar este recurso. Y también marcar la irrupción de la luz en esos lugares, como si nunca

hubieran sido iluminados. En *Fatherland* hay una idea intrusiva del flash, esta idea de la luz que irrumpe y penetra en las cosas» (Entrevista a Valansi, 2011).

A Valansi la inspiración acerca de este corte quirúrgico del flash le viene no tanto de otras fotos u obras de arte como del recuerdo de ciertos documentales de divulgación científica: en particular, de las tomas submarinas de las películas de Jacques Cousteau. Justamente porque ambas visiones, la del flash y la del submarino, están moldeadas por el dispositivo que las ilumina, *contienen* esa mirada.

Aquí aparece justamente una preocupación que irá *in crescendo* en la obra de Valansi: su interés por el dispositivo técnico —en este caso, de toma de la imagen— de la fotografía, entendiendo que la manera de producir una imagen modula la mirada que se tiene sobre (y cómo se muestra) el mundo.

Las fotos de *Fatherland* fueron tomadas con una cámara mucho más pobre en relación con la Leica M3 con la que acostumbraba a trabajar, una cámara menos sofisticada que le impedía ver bien por el visor o anticipar cómo iría a funcionar el flash. En el texto que acompaña la serie, Valansi afirma que «en la oscuridad las cosas pueden verse tal cual son».¹¹ Quizás sea

en esa oscuridad donde pueda irrumpir —vía flashazo— la mirada del fotógrafo, que precisamente abre lo mirado como con un bisturí. La serie evidencia y deja al descubierto el propio trabajo del fotógrafo, cuya tarea queda materializada en rebotes y brillos que son indicios del momento de la toma y sugieren la intimidad con la cámara. En el recorte de estos paisajes urbanos, pequeños indicios dejan en claro que hay un afuera y alguien que, al menos, ha mirado. Así, estas imágenes delinean a su vez el perfil del fotógrafo como artista, cuya mirada construye un comentario sobre el mundo.

Espíritu de este tiempo

En la segunda parte de esta trilogía, Valansi pasa de contar la ciudad en crisis —en sus historias micro que la anticipan— a contar la época y la guerra.¹² A partir de ahora, la historia aparecerá en su obra cada vez menos enclavada o situada geográficamente, en un camino hacia una abstracción fotográfica que remitirá sin embargo siempre también a un pasado. Así, la serie [*Zeitgeist*](#) pretende encontrar el espíritu del tiempo en capturas de imágenes de los documentales de la segunda guerra mundial que veía cuando era chico; en especial,

un documental llamado *Mundo en guerra*.

Para realizar esta obra, Valansi se interesa en mostrar no las imágenes centrales de esos films (la captura literal del bombardeo o la destrucción), sino los momentos de pasaje entre escena y escena, aquellos intersticios donde aparece la guerra sin mostrarse y que eran los que lo atraían profundamente en su infancia. Así, para crear esta serie, separa de entre el *continuum* televisivo ciertas imágenes bélicas — aunque a la vez no bélicas—, las digitaliza y las copia en platino sobre papel.

La intención de contar la historia desde esas transiciones de los films —la guerra sin mostrar una guerra— resulta interesante también desde el lugar generacional de Valansi como descendiente de inmigrantes. En la Argentina del siglo XX, e incluyendo el conflicto por las Islas Malvinas de 1982, la guerra es menos las marcas territoriales en un campo de batalla que un relato de extranjeros que llegaron al país huyendo, de excombatientes o incluso algo que traen los medios desde lejos: la radio, la televisión, el cine. En fin, la guerra es casi una ficción.

Y la ficción que configura *Zeitgeist* está conformada por

paisajes extraños, amenazantes y oscuros. En la superficie granulosa de cada una de estas fotos se distinguen con dificultad construcciones incendiadas, cruces vistas desde arriba, perfiles de aviones en vuelo, barcos ladeados, brillos de estallidos, cielos y mares negros, formas acechantes y hongos de humo. En muchas de las imágenes ocurre que el ojo no puede descansar cuando las mira, le cuesta posarse.

Esta obra marca un tránsito del fotógrafo hacia otro lugar a partir de la búsqueda de otros materiales, soportes y dispositivos. Ya no será sólo cómo lograr la obra, sino cómo exhibirla, cómo exponerla, un trabajo más vasto de artista-fotógrafo. Esta obra, además, fue hecha en 1999, al borde del milenio, cuando lo digital había advenido ya irremediablemente. Marca un borde e inaugura un desplazamiento respecto del formato de la producción de Valansi, ya asomada a las condiciones de producción de una nueva época.

Estas imágenes justamente se instalan tempranamente en una línea estética de lo fotográfico que partirá de la reutilización de imágenes provenientes de diferentes ámbitos y dispositivos ya no exclusivamente de la toma directa —en su momento estas obras incluso fueron resistidas por parte de algunos

colegas fotógrafos—. Son casos en que los artefactos visuales despliegan desde su misma producción líneas de reflexión sobre la técnica, las potencialidades de la imagen, las ideas de original y copia y otras tensiones típicas de lo fotográfico.

Si *Fatherland* puede pensarse como un archivo de los indicios de la crisis en los escenarios urbanos nocturnos, *Zeitgeist* profundiza esta constante que atraviesa la obra de Valansi alrededor de un archivo posapocalíptico, un archivo frustrante y profundamente incompleto, que viene del pasado para echar oscuridad sobre el futuro.

En este sentido, estas obras hablan de las memorias de lo horroroso de una manera extraña y sutil. Valansi compila, acumula, junta, clasifica. Y sin embargo muestra poco. Se hace difícil saber qué hay o qué ocurre en cada foto: ¿serán en verdad aviones, bombas, horizontes incendiados estas texturas indistinguibles? Héctor Schmucler sigue a Benjamin para entender la obra de Valansi: «La verdad de la fotografía no está en lo que representa, sino en la textura que la atraviesa, en esa "determinada manera de ser de ese minuto" que aconteció y que es irrepetible. Es la ocasión para que la fotografía sea arte» (Schmucler, 2014, 37).

La serie *Zeitgeist* es metonímica hasta el límite en que la metonimia se hace difusa y parece perderse. Solo en su elipsis habita el lazo con lo que narra.

La guerra en directo

Valansi se ocupará de la historia a partir de la guerra para el cierre de su trilogía, presentando una fotografía llamada [*Epílogo*](#), que, según el artista, se diferencia de sus antecesoras por su inmersión ya completa en el mundo de las guerras en directo vía satélite y, sobre todo, por la textura de píxel que a partir de aquí caracterizará su obra siguiente. *Epílogo* es un mural lenticular en tres paños, del 2003, que narra las transmisiones televisivas en directo de los ataques norteamericanos en Medio Oriente durante la Guerra del Golfo (1990-91).

«*Zeitgeist* quiere abrochar un ciclo de cómo es contada la guerra. Ya las series que siguen, desde *Epílogo*, se avienen a un siglo XXI y a lo que después empieza a pasar: cómo se transmite la guerra en directo con la intervención del satélite y cómo todo ese crucigrama hecho por píxeles empieza a ser la nueva textura. Ninguna de estas imágenes tienen esa textura pixelar, y todo lo que viene después sí, todo empieza realmente ya a legalizarse en ese formato propio de internet» (Entrevista a Valansi, 2011).

La Guerra del Golfo se ha distinguido por la distancia — tanto de los mandos como de su transmisión televisiva— y por una espectacularidad no sangrienta, sino falsamente limpia, higiénica y sin víctimas visibilizadas. Las imágenes sin personas de la guerra del Golfo son, según Harun Farocki (2013: 157), paradigmáticas y pioneras de esta construcción de guerras limpias y «a distancia», hecho que ha invisibilizado los doscientos mil muertos que dejó esa intervención militar.

¿Qué nos podrá, entonces, decir de esta guerra la fotografía artística reciente? Valansi se interesa, según sus palabras, por la «sincronicidad entre la hora en la que empieza el noticiero y la que empieza la batalla» (Entrevista a Valansi, 2011). Y esa puesta en escena le parece inicial de una nueva manera de comunicar las cosas:

«Mi sensación ante las pantallas de televisión manejando estas imágenes en directo fue múltiple. En primer lugar, una especie de paradoja, porque a medida que avanza la técnica en la comunicación, en la reproducción y captura de las imágenes, las imágenes de la guerra se vuelven más ambiguas y más abstractas, no hace falta el detalle, el foco. Todas esas pantallas aparecían, además, como en un mismo escenario, generalmente respetando la postal del horizonte y el cielo, en donde aparecían las luces que eran los misiles y los fuegos que le daban esta cosa muy extraña entre festejo y horror» (Entrevista a Valansi, 2011).

¿Cómo es el color y la textura de las imágenes en que los hombres se matan unos a otros?, se pregunta Valansi. Farocki (2013) llama «imágenes operativas» a las que no fueron hechas para entretener, narrar o informar, sino que son parte de una operación (las cámaras en las puntas de los misiles, las cámaras de seguridad, las filmaciones que usan los robots y máquinas de las fábricas para reemplazar al ojo humano, etc). Reubicar estas imágenes a partir del montaje para colocarlas en otros contextos y otras series sería la tarea del cineasta/fotógrafo/editor de hoy.

En esta línea, Valansi construye un dispositivo de demostración para que la imagen cuente la guerra. Reproducir en video aquello que se transmitía en directo por televisión no resultaba convincente, pero tampoco tomar sólo un *still*, un momento del bombardeo, así es que superpone catorce imágenes infrarrojas de bombardeos sobre Irak: catorce pantallas que entrelaza digitalmente generando un solo paisaje. Y luego, inspirado en libros infantiles y recursos publicitarios, le coloca delante un lenticular, es decir, aquel plástico acanalado que hace que el espectador vea distintas imágenes a medida que se desplace por la línea perpendicular de la obra, se acerque o se aleje. En este caso, ve imágenes muy similares,

así que el resultado es una especie de animación. Al caminar, el espectador ve en la obra sucesivas explosiones. Las bombas explotan infinitamente en dos dimensiones, es una guerra en directo que nunca termina.

Valansi captura imágenes fijas en video para luego darles movimiento nuevamente, aunque de una inusual manera. Esta obra supone y apela al trabajo del cuerpo del espectador, que debe moverse ante ella para captarla en toda su riqueza. Además, y a diferencia de una película, *Epílogo* genera una sensación de infinito, de saber que, por más que uno se aleje de ellas, las bombas van a seguir explotando:

«La idea era trabajar la pantalla del video wall, que tiene un tamaño parecido, con una guerra en directo que nunca termina. Nunca va a parar, y se va a ver en un video wall porque es espectacular. Estamos celebrando, de alguna manera, que hemos llegado a ella» (Entrevista a Valansi, 2011).

Puede afirmarse que este «dispositivo espacio-temporal de visión» (Rancière, 2008) construido por Valansi se sustrae tanto de la mera transmisión televisada (el espectáculo abstracto del bombardeo sin sangre, sin sujetos bombardeados y, lo que es aún mejor: sin enemigos bombarderos) como también de la fotografía tradicional en dos dimensiones. Implica de una manera diferente al espectador, obligándolo a deambular frente

a la obra y a desentrañar aquello que tiene enfrente. Una obra ruidosa que no se le da fácil a la mirada ni a la inteligibilidad de quien la observa.

Susan Sontag (2004) sostiene que una guerra a distancia se ve como una imagen. *Epílogo* —con sus varios niveles de ruido— presenta una imagen de guerra subvertida e ilegible, pero fundamentalmente porque las cadenas televisivas, en particular la CNN, ya habían presentado a diario informaciones visuales completamente confusas. La obra de Valansi sobre el ataque norteamericano a Irak construye un dispositivo que regenera las posibilidades políticas de una imagen, en este caso televisada. Reescenifica la estrategia militar de transmitir esa guerra en directo, y encuentra allí alguna clase de pista para entender visualmente la violencia bélica contemporánea.¹³

Armar la historia

¿Qué pasa entonces con estos dispositivos visuales fotográficos que evocan la historia y la guerra?

En principio, encontramos en ellos la creación de una distancia en los procedimientos de producción y exhibición de

las imágenes que tensionan los lazos con sus primeros contextos de circulación. La creación de un artefacto artístico alrededor de la textura de una imagen extraída de otro tiempo es lo que condensa el valor y el espesor crítico de *Zeitgeist* y *Epílogo*. Cada una de las series de esta trilogía delinea el espíritu de nuestro tiempo subrayando el interés por la historia a partir de la inclusión del documento en la propia obra y la búsqueda de los límites y potencialidades de la imagen fotográfica. La trilogía se abre a una época en que las obras artísticas devienen documentos: no solo reutilizan documentos de archivo, sino que los producen ellas mismas (Didi-Huberman, 2008).

En esta trilogía de la guerra (en el aliento contenido de estas obras) se prefigura además la mirada apocalíptica y pesimista posterior de Valansi, el tránsito hacia sus siguientes obras, quizás ya plenamente postfotográficas: sus babélicas teclas posnucleares; los circuitos de computadora que, avizorados a partir de un mirador telescópico de paisaje, parecerán barracas de campos de concentración, el cartel gigante de fierros retorcidos construido tras simular virtualmente el ataque de un viento huracanado y muchas otras. Son juegos que volverán a poner en escena, por ejemplo,

la tensión entre lo micro y lo macro y el trabajo con las escalas de las fotos de *Fatherland*.

Así, la historia y la guerra volverán una y otra vez para conformar la obra artística de Valansi. Y es ya desde esta temprana trilogía —con sus indicios de la crisis argentina, sus pasajes de la segunda guerra mundial y su *loop* artesanal de los bombardeos norteamericanos— que cada vez que Valansi hable de la historia y de lo bélico parezca decir, con Brecht, que de estas ciudades solo habrá de quedar lo que las atravesó: el viento.¹⁴

Bibliografía

Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Colihue, Buenos Aires.

Didi-Huberman, G. (2008). «La emoción no dice yo», en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.

Ferguson, H. y Alimonda, J. (2004). La producción del desierto (las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios – 1879) [<http://www.rchav.cl/imagenes4/imprimir/alimonda.pdf>] en *Revista Chilena de Antropología visual*, Santiago, n.º 4.

Fortuny, N. (2011). «Entrevista a Gabriel Valansi», Buenos Aires.

_____(2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* [https://issuu.com/espacioeclectico/docs/libro_natalia_fortuny]. La Luminosa, Buenos Aires.

_____(2015). «Las pieles de la guerra. Imagen, memoria y superficie en dos series fotográficas contemporáneas»

[<http://www.revistaafuera.com/print.php?id=345&nro=15>] en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Buenos Aires, n.º 15.

_____(2016). «Nuevas arquitecturas de la imagen: Forensis en Fundación Proa» en *Atlas. Revista de Fotografía e Imagen*, Santiago de Chile.

Foster, D. W. (2002). «Gabriel Valansi: neoliberal nights in Buenos Aires» [<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65559>].

Significação: Revista de Cultura Audiovisual, San Pablo, vol. 29, n.º 18, págs. 89–113.

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona.

Garber, P. (2003). «Entrevista a Gabriel Valansi», en *Carpeta Valansi*, Archivos del MMBAJBC, Colección de arte contemporáneo.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura

Económica, Buenos Aires.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires.

Kohan, M. (2014). *El país de la guerra*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Longoni, A. (2004). «Museo o revuelta», en *Revista Lezama*, Buenos Aires, n.º 6, págs. 32–37.

Longoni, A. (2007). «Encrucijadas del arte activista en Argentina», en *Ramona*, n.º 74, págs. 31–43.

_____(2009). «Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López», e «Introducción», en Dossier «Arte y Activismo»

[https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2],

en: *Revista de Artes Visuales Errata*, Bogotá, n.º 0.

Marker, C. (2001). *Recuerdos del porvenir*.

Rancière, J. (2008). «El teatro de las imágenes», en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile.

Schmucler, H. (2014). «La intimidad de la materia», en Valansi, G. (ed.), *Work 1999_2012*, edición del autor, Buenos Aires.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Ciudad de México.

Valansi, G. (2014). *Work 1999_2012*, edición de autor, Buenos Aires.

Transición y postransición en la fotografía chilena contemporánea

Montserrat Rojas Corradi¹

Resumen: Este artículo pretende abordar los distintos desplazamientos y rupturas de la fotografía chilena durante el periodo de la transición y la postransición (1990-2011). Para esto, se plantea insertar y comprender la fotografía desde los sucesos políticos, geográficos y culturales acontecidos en el país en los últimos veinte años. Los cambios que la fotografía sufre en su simbología icónica, representación y desplazamiento se visualizan en las nuevas propuestas, relatos y creaciones y en una nueva manera de fotografiar, que principalmente se enfoca en la negación del territorio y la historia del país, teniendo como centro el yo fotográfico, su cotidianidad y el entorno más próximo.

Palabras clave: dictadura, transición, postransición, fotografía, arte.

Abstract: This article aims to address the different displacements and ruptures of Chilean photography during the

period of transition and post-transition (1990-2011). For this, we propose to insert and understand photography within the political, geographic and cultural events that took place in the country in the last twenty years. The changes that photography suffered in its iconic symbolism, representation and displacement are visualized in new proposals, stories and creations. The article also discusses a new way of photographing that focuses mainly on the denial of the territory and the history of the country, having at its center the photographic self, daily life, and its nearest environment.

Keywords: dictatorship, transition, post transition, photography, art.

Para comenzar este escrito partamos de la siguiente aseveración: la fotografía en Chile, paradójicamente, experimenta en la dictadura un mayor despliegue, ebullición y circulación. Desde el año 1982 hasta 1990, la fotografía ha sido considerada una práctica de resistencia política que tiene entre sus principales enfoques al género documental y periodístico. Precisamente, tras la aparición de las primeras revistas de oposición, esta tuvo un espacio y urgencia de circular.²

Estas imágenes representaban la represión y cotidianidad de un periodo oscuro y violento en la historia chilena, la dictadura y el régimen militar, que se extiende desde el año 1973 a 1989. Estas fotografías nacen espontáneamente como una fuerza para combatir y luchar contra la dictadura. Son imágenes que retrataron un país que comenzaba a movilizarse sin miedo ante las políticas del horror establecidas.

Sabemos que la fotografía tiene varias misiones en la construcción de nuestra historia. Una de ellas es mantener un presente continuo en el tiempo, generando varias lecturas del pasado; para que esto ocurra, la imagen debe circular. Ahora, la fotografía que no circula no existe y, en un sentido más amplio, podemos establecer que una parte de la historia tampoco. En

Chile, gran parte de la fotografía de oposición fue bloqueada y anulada después del 11 de septiembre de 1973 hasta comienzos de los ochenta, periodo en que surgen las primeras revistas de izquierda. En este periodo, la fotografía cumplía una función de apoyo a los actos dictatoriales; así, la imagen señalaba lo positivo que ejercía el «gobierno». La imagen, en definitiva, fue utilizada para fijar un mundo falso, como un telón teatral donde hay dos escenarios: el visible y el invisible.

Es en este periodo cuando la memoria visual y oral, la fotografía y el relato, se entrelazan. El recuerdo se despliega a partir de historias individuales: el registro oral que va de persona a persona genera una memoria visual colectiva. Todas estas imágenes, que pertenecen a momentos cotidianos, se transforman en realidad y en verdad cuando aparecen en la esfera pública. Esta noción política de *imagen-circulación-memoria* (Feld, 2010: 4-5) se refuerza en tiempos de regímenes dictatoriales, pues el registro fotográfico interpela otros testimonios y hechos que fueron silenciados bajo el rótulo de una «memoria oficial», y que, irremediabilmente, sí circulaban; por lo tanto, estos otros registros fotográficos ejercen un sentido al margen del «relato histórico oficial» que se quiso perpetrar en el tiempo, permitiendo la construcción de

una memoria viva.

Ahora bien, ¿cuál fue el escenario que tuvo la fotografía cuando retorna la democracia a Chile?

Para formular una lectura de este periodo, decididamente marcado por la democracia a construir tras el término de la dictadura, propongo examinarla a través de los términos «transición» y «postransición».³

El primer síntoma que caracteriza la transición es que la fotografía documental-periodística, íntimamente ligada a las revueltas sociales de finales de los ochenta como las fotografías de Marcelo Montecino o de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), dejará de circular notoriamente y de manera abrupta durante este periodo. Esto provocó que, inclusive, muchos de estos trabajos documentales y que no necesariamente pertenecen a los ejemplos anteriormente señalados, sean desconocidos en la actualidad y, por lo tanto, no estén inscritos en la historia de la fotografía chilena, y menos aún, formen parte del acervo por el que conocemos o caracterizamos al arte chileno, y, por extensión, la historia del arte nacional.

Entre los años 2005 y 2009, y tras este largo periodo de invisibilización, surgen nuevas maneras de circulación y de estética en la imagen fotográfica. Estos años están asociados al ámbito del mercado y el coleccionismo de arte, pues aparece la primera galería comercial de fotografía (Galería AFA) y, además, en el ámbito académico surgen los institutos profesionales dedicados a la fotografía, los cuales consolidan su presencia en el campo de la educación. Al mismo tiempo, en lo social y cultural se manifiesta una ausencia de la ciudadanía como actor social activo.

Todos estos factores inciden en la fotografía, generando las condiciones para que surja un tipo de obra más «estetizada», concibiendo esta como un conjunto de creaciones relacionadas más con temas del imaginario ficticio que con el de la resistencia política, siendo su eje central la contemplación de la belleza; no obstante, advierten cierto espesor conceptual, y desaparece el sujeto que es protagonista de los hechos.

Estas imágenes poseen un claro sentido de negación del periodo dictatorial, dando inicio a un tipo de imagen menos politizada, cuyas obras no apelan tanto al sentido de la resistencia frente a un sistema político impuesto y nefasto como

fue la dictadura militar como, más bien, a explorar nuevas geografías del yo. Este tipo de imagen circula y perdura algunos años; sin embargo, el cambio más radical que experimentan se da cuando, en 2010, se produce la asunción del gobierno de derecha de Sebastián Piñera. Una serie de hitos significativos marcarían este gobierno: el terremoto de 2010 y las distintas movilizaciones sociales, estudiantiles y ambientales. Es precisamente en este contexto en el que los fotógrafos más jóvenes se vuelcan a una mirada más política, crítica y reflexiva.

Como decíamos, nuestra hipótesis se centra en la idea de que la fotografía chilena producida entre 1990 y 2015 —a diferencia de periodos anteriores— presenta un corpus nutrido de obras que trabajan con la noción de ruptura de lo establecido y con la creación de nuevos desplazamientos y enfoques de la imagen como soporte que emplaza los lenguajes tradicionales del arte. Justamente, y en función de lo expuesto, se propone realizar una periodización de la creación fotográfica en estos años.

Los primeros quince años (1990-2005) comienzan con el reinicio de la democracia y terminan con el hito que, según

nosotros, da inicio a la postransición. Me refiero al año 2006, cuando el expresidente Ricardo Lagos pronunció lo siguiente: «Ahora podemos decir que la transición en Chile ha concluido. Ahora tenemos un cuerpo constitucional que está acorde con la tradición histórica de Chile».⁴ Con esta declaración, si bien mediática, se decreta públicamente el fin del periodo conocido como transición, tras las 54 modificaciones realizadas a la Constitución Política de 1980, creada en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet. Es factible suponer entonces que, actualmente, estaríamos en un periodo que puede ser denominado como el de la «postransición», momento en que se podrían señalar algunas correlaciones históricas ocurridas en este periodo.

Ahora bien, en relación a los años 1990-2005, podemos decir que la fotografía habría desaparecido como una herramienta política y de conciencia social, especialmente en el ámbito del fotoperiodismo, pues carece del sentido épico de la ruptura y de la evidencia de luchas que se ejercieron durante la dictadura, perdiendo así presencia en el ámbito público y de su circulación. Podemos plantear, entonces, que el fotoperiodismo se institucionaliza, perdiendo la fuerza e impacto político que tan notoriamente había tenido la fotografía al denunciar actos

represivos.

Un posible resultado de este escenario silencioso es el surgimiento de un tipo de fotografía que, en primera instancia, trabaja desde las artes visuales, en donde el cuerpo no se evoca, pues ya no consiste en el cuerpo de la masacre institucional, aquel *otro* desaparecido, aquel *otro* torturado sino que, por el contrario, son los mismos fotógrafos quienes protagonizan las imágenes. Surge así un habla desde *sí mismos*, con una clara influencia política, pero también biográfica. Algunos referentes de este periodo que analizaremos son Claudia del Fierro y Marcela Moraga, quienes problematizan la cuestión política, pero desde una mirada más íntima y cotidiana.

Conforme a lo propuesto, en el segundo periodo (2005-2010) identificamos un paso paulatino y pausado entre transición y postransición, tomando como inicio de esta última etapa la asunción del gobierno de Sebastián Piñera en 2010, lo que para algunos políticos podría considerarse como el final definitivo de la transición, discusión que tomó un fuerte rol mediático.⁵

Respecto del periodo comprendido entre 2005 y 2010, se

enfatisa este alejamiento del cuerpo del otro, del desaparecido y de la fotografía periodística de denuncia. La fotografía no solo se transformaría en una apuesta estética por «lo bello» y el «yo» como fotógrafo, sino que además el sujeto político se desvanecería, comenzando un tipo de fotografía con ausencia de personas, y dando lugar a imágenes carentes de citas políticas, geográficas y referenciales. Pensemos, por ejemplo, en la obra de [Cristóbal Traslaviña](#), quien interpreta su vida cotidiana, su entorno y su «yo» biográfico, dando lugar a un tipo de fotografía del sujeto y del cuerpo sin una identidad clara.

Se propone un tercer y último periodo, comprendido desde el año 2010 hasta la fecha, en el cual la fotografía —junto a la asunción de un gobierno de derecha marcado por profundos conflictos y movilizaciones sociales— cambiaría tanto en su estética como en su propuesta política, dando lugar a una fotografía politizada con claras referencias al periodo de la dictadura militar. De igual manera, es en este periodo cuando la fotografía de la dictadura retoma su circulación de manera impetuosa y comienza a darse a conocer en distintos ámbitos culturales, como exposiciones y libros.

Este síntoma se ejemplifica con el caso de Rodrigo Rojas De Negri, joven fotógrafo asesinado en dictadura, de quien se dan a conocer sus fotografías —luego de 27 años de su muerte— a través de una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, tras los cuarenta años del golpe militar (en 2013), y que finaliza con la publicación del libro *Un exilio sin retorno: [Rodrigo Rojas de Negri](#)*.⁶

Otro ejemplo es el trabajo de [Claudio Pérez](#), quien realiza su primera antología en el Centro Cultural Gabriela Mistral durante 2014. Este es, además, un periodo en el que la fotografía se entrecruza con otro tipo de lenguajes, es decir, tanto lo emergente y lo bello como lo político y lo histórico convergen en discursos y plataformas de arte. En este sentido, el panorama fotográfico no es fácil de analizar, dados los cambios políticos, sociales y geográficos que se producen constantemente en el país, y que van influyendo en las imágenes y proyectos fotográficos. No obstante, y precisamente por esa suma de conflictos, cambios y reflexiones, se vuelve aún más necesario e interesante investigar lo que acontece hoy en la fotografía chilena.

1. El cuerpo político en la fotografía de la transición

Tanto el problema del cuerpo como la autorrepresentación son signos de nuevos planteamientos en la fotografía de la transición chilena, cuyas nociones fundamentales están asociadas al arte feminista de los años sesenta en Estados Unidos y Europa. Durante la dictadura cívico-militar, el cuerpo simbolizó la desaparición y la anulación de los sujetos, por lo que —por lo menos en lo fotográfico— representaba un testimonio y registro humanitario de los hechos acontecidos. Un ejemplo de ello fue el trabajo del fotógrafo [Luis Navarro](#), quien, en noviembre de 1978 estuvo en los Hornos de Lonquén donde se descubren las primeras osamentas de detenidos desaparecidos en octubre de 1973. Las víctimas eran quince campesinos, y las fotografías fueron la prueba fehaciente de que Chile se encontraba bajo una dictadura.

En ese sentido, el cuerpo fotografiado en la dictadura era el del *otro*. Sabemos que el cuerpo en la modernidad se desplaza como un flujo entre fuera y dentro de los márgenes tradicionales; se instala sobre la noción del sujeto libre. Sin embargo, en su representación, los sujetos se someten a normas que le otorgan un cuerpo limitado y asignado a una

estructura fija y, tal como lo plantea Gayatri Spivak al analizar a la mujer tercermundista, son como un sujeto excluido del discurso de la modernidad (1998: 175-235). En el caso chileno, este concepto podría aplicarse a los artistas postdictadura, pues, a pesar de la anhelada democracia, el arte y la fotografía pierden presencia en la esfera pública los primeros años de la transición.

En este periodo, la aprehensión del cuerpo político, minado y trizado, adquiere otra significación diferente a la que tenía en la dictadura: el cuerpo del artista es la figura principal en la imagen. Esto acontece en el momento del quiebre de la fotografía periodística política, propiciando un vacío en su desarrollo y posicionamiento, y permitiendo un legado e influencias del arte dictatorial al campo del arte, y emergiendo, en muchos casos, un *yo perfomático*.

Algunos ejemplos que visibilizan estos cuestionamientos pueden verse en un grupo generacional de artistas de fines de los noventa. Entre ellos, Bernardo Oyarzún, quien desarrolla una obra relacionada con prejuicios raciales y de clase, motivados por sus rasgos faciales mapuche. La propia experiencia de ser detenido por carabineros aludiendo a la

llamada «[detención por sospecha](#)» lo lleva a crear *Bajo Sospecha* ([Imagen 1](#)), obra de 1997 en la que él se representa a sí mismo como ese sujeto anulado y silenciado por las ideas preconcebidas que se tienen respecto del otro.

Su trabajo es esbozado desde el retrato clásico del fichaje y del archivo policial, características que nos recuerdan a los primeros estudios etnográficos de los indígenas latinoamericanos que se hicieron hacia finales del siglo XIX y principios del XX, época que coincide con el despliegue que experimenta la fotografía en todo el mundo y que se vincula con disciplinas como la antropología o la historia. Son imágenes de estudio clásico de la fotografía, que el autor desplaza al campo del arte contemporáneo negando su funcionalidad policiaca para dar paso a una mirada crítica sobre las detenciones infundadas.

Por otro lado está el trabajo de Marcela Moraga, con su serie *Personajes del siglo XX* ([Imagen 2](#)), que alude a sujetos emblemáticos ligados al poder político del siglo XX. Moraga sintetiza una postura crítica por la que las figuras representadas nos recuerdan la infancia, coexistiendo en una sola imagen lo lúdico y lo hegemónico totalitario; podríamos decir que la escena está representada desde la perversión y la enfermedad

social. En otro sentido, nos hallamos frente al encuadramiento de la imagen en la imagen, citando símbolos del cuerpo enfermo como resultado de sistemas totalitarios. En definitiva, la mujer se despliega en las formas clásicas de representación social como la sanadora.

El cuerpo está observando el dolor y, al mismo tiempo, es el que cura las represiones y la muerte emblemática de Salvador Allende. El legado histórico, en la obra de Moraga, se plasma en la crítica a los monumentos creados por la humanidad, contruidos por los mismos hombres que estos monumentos conmemoran. Al personificar a estos grandes [personajes](#), la autora representa importantes fenómenos políticos del siglo. Por ejemplo, al recurrir a la fotografía en la que aparece el dictador Adolf Hitler, su gesto apela a una imagen que está en la memoria colectiva de la humanidad, donde son mujeres las que evocan y alaban al gran represor alemán.

Estas fotografías evocan formas de representar a los líderes y a los referentes sociales, introduciendo a la mujer en este mundo masculino, creando de este modo, bajo ese gesto, formas de militancia femenina.

Además, en esta imagen que representa el poder

hegemónico nos encontramos con varios planos: por una parte, la mujer está en el campo simbólico de la dominación masculina, pues su presencia es menor que la de los hombres, y, por otro lado, la figura femenina está asociada a un escenario más íntimo e invisible, contrario a la presencia masculina, que alude siempre a los metarrelatos, tal como lo vemos en las imágenes compuestas por Moraga.

La artista nos confronta con el momento de la verdad, donde estas figuras masculinas dominantes posan para quedar captadas en la memoria colectiva de la humanidad.

En la última serie, Lenin ([Imagen 3](#)) está con la mirada perdida, los personajes infantiles juegan a la revolución, y nuevamente la figura femenina está presente. Al igual que en la imagen anterior, la mujer representa una figura militar, que está más relacionada con lo masculino. En este caso, la construcción visual está enmarcada por la conmemoración de la muerte de Stalin.

Las producciones de Moraga están construidas desde un escenario ficticio, en el cual los personajes emblemáticos están citados por una fotografía real, y las figuras que los evocan son configuraciones lúdicas, como lo es el Playmobil y su relación

con el juego, lo que nos recuerda la infancia. La memoria, el juego infantil y la política son imaginarios que traman estas representaciones. La crítica al proyecto de la modernidad visibiliza el descontento de los metarrelatos políticos de la humanidad. Con esta serie, nos confrontamos ante una mirada ficticia sobre derrotas y sueños que se han instalado en las sociedades modernas.

Siguiendo esta línea, entre sueños y derrotas, la artista Claudia del Fierro configura las representaciones sociales de la mujer en el Chile del primer periodo de la transición. Particularmente en su serie *Instantáneas de turista* (1997-1999). Observamos en su obra un carácter más cercano a la crítica de género, teniendo como foco a la mujer y las construcciones estereotipadas de su rol en la sociedad.

Del Fierro instala en sus imágenes un estereotipo de las capas sociales medias: específicamente, como primera problemática a darle cuerpo, toma como referencia la figura femenina de la secretaria, cuya representación es insigne para transmitir un imaginario sobre la madre profesional y, además, trabajadora ([Imagen 4](#)).

En estas imágenes es ella misma quien personifica a esta

secretaria, quien se encarga de representar a una turista que viaja alrededor del mundo y pasa por las grandes capitales. El humor visual configurado por Del Fierro nos hace pensar en un Chile que no existe en la actualidad. En su obra es su propio cuerpo el que simboliza esta idea jocosa de los estereotipos en torno a la mujer y que, a través de su gesto y pose, adopta formas y movimientos que dialogan con la artista y la sociedad. Claudia del Fierro critica el rol que la mujer chilena debe cumplir. En la imagen donde está sentada sobre las piernas de Santa Claus instala la noción del compromiso de una madre feliz y abnegada con la familia ([Imagen 5](#)). La autora nos confronta con la imitación de un otro, jugando un rol activo como de disfraz, incorporándose en esta ficción de álbum familiar de cualquier ciudadano del mundo. Esta fotografía representa un estereotipo de imagen que circula en lo cotidiano. De esta manera, al no situar las imágenes únicamente bajo los códigos de la fotografía anclada al paradigma del registro, la artista desplaza su obra hacia el mundo de las artes visuales.

De este modo, la serie [*Instantáneas de turista*](#) ironiza la problemática de género, pues sitúa a la mujer en los espacios comunes del imaginario cotidiano. El viaje implica un deseo de conocer lo que se desconoce, pertenece a un apetito de ver y

pertenecer a otros espacios. En ese sentido, el turismo ofrece una plataforma para que las personas accedan a conocer rápidamente los espacios más emblemáticos de las ciudades, y es así como Del Fierro entrelaza lo cotidiano, lo aspiracional y el turismo en una sola imagen (Bourdieu, 1970: 36). El sujeto femenino nos conduce a una imagen social de los años noventa en Chile, la de aquellos que no podían salir a visitar las grandes ciudades o la capital. En este caso, en la ficción de la artista, esta mujer recorre espacios públicos, representando el fenómeno de la modernidad y modernización como símbolo de libertad y avance.

En esta misma serie, la artista es retratada en su personaje junto a los grandes monumentos, símbolos aprendidos de la historia del país, los cuales configuran una ciudad que rememora lo que no se debe olvidar, ya sea porque está impregnado de significados y valores creados por el pueblo, ya porque también el relato de la dictadura, en su lógica de fomentar polos de desarrollo al interior del país, las hizo aún más conocidas. Este acto se duplica con el registro fotográfico, pues sabemos que, tal como señala Didi-Huberman, la imagen está relacionada con la memoria (2004: 1). Otro rol importante en la imitación del otro es la pose (Barthes, 1995). Del Fierro

instala su propio cuerpo como símbolo de crítica social a las prácticas políticas de la mujer en la sociedad.

Las propuestas de estos autores pertenecen a los inicios de la fotografía crítica, social y política, que no necesariamente trae consigo las huellas de la dictadura y las luchas por el cuerpo de los desaparecidos. En este sentido, sus imágenes son el resultado de experiencias personales y vivenciales que poseen un sentido exploratorio. Si anteriormente la época de los años ochenta estuvo marcada por una comunión de fotógrafos que registraba las protestas frente a una «enemigo común» como lo fue el estado terrorista, el cambio político de una dictadura a una democracia pactada da cuenta, también, de un cambio generacional que explora otros lenguajes.

2. Postransición: fotografía de la dictadura y fotografía emergente

Este periodo —que hemos llamado tentativamente como el de la postransición— comienza, a nuestro parecer, desde el año 2010 en adelante. En esta etapa convergen una serie de asuntos: lo político, lo banal, lo bello, el cuerpo del otro y el cuerpo del yo; todos ellos son expresiones que se reúnen en un ámbito que se

sitúa entre la fotografía, los nuevos medios, las artes visuales y diversos lenguajes. En este periodo, lo que acontece es una continuación de lo que se inició en los últimos momentos de la transición, transformándose en un tiempo con una gran variedad de lecturas y representaciones, las cuales van generando y proponiendo nuevas formas de entender la fotografía.

Tal vez esta lectura es más difusa, pero sin lugar a dudas resulta ser el periodo más interesante en cuanto a producciones visuales, especialmente porque coincide con que la fotografía de la dictadura circula con gran fuerza en esta etapa. Este fenómeno ocurre, por ejemplo, con la obra de Rodrigo Rojas de Negri, Claudio Pérez y Marcelo Montecino, entre otros, cuyas obras se exhiben y circulan generando un gran interés en el público chileno.⁷ Estos fotógrafos muestran sus producciones en espacios con grandes audiencias, en centros culturales y museos, es decir, a diferencia del circuito fotográfico más reducido durante la dictadura, se genera ahora una nueva forma de leer, apropiarse y comprender la fotografía dictatorial.⁸ De esta manera es que podemos decir que la fotografía de izquierda producida durante la dictadura necesitó de varias décadas para ser visibilizada y comprendida por un

público diverso; en cambio, la fotografía emergente, gracias a la era digital y las plataformas libres, circula de manera inmediata y, por lo tanto, su visibilidad resulta más directa dentro de su momento de producción. La fotografía hecha durante la dictadura no fue conocida en esa época y tuvo que esperar décadas para circular, ser revisitada y reconocida. Y esto ocurre al tiempo del surgimiento de la fotografía emergente. La circulación de la foto dictatorial es contemporánea a la del resto de fotografías de estos años y, por supuesto, su resignificación también.

Un rasgo determinante en la fotografía de la transición es esta despolitización y mayor estetización y reflexión sobre el carácter que poseen las imágenes, cuestión que, sin embargo, comenzaría a sufrir cambios durante la postransición, influenciados por coyunturas como el terremoto del 27 de febrero del 2010, la asunción del gobierno de derecha de Sebastián Piñera y los movimientos sociales (de estudiantes secundarios y universitarios y los movimientos sociales en la Patagonia). En este sentido, las ideologías políticas en la fotografía brotan e, incluso, conllevan claras influencias de un tipo de discurso político, mientras que otras producciones mantienen la línea antirreferencial geográfica y territorial. La

influencia de lo despolitizado, lo político y la dictadura comienzan a dialogar y a coexistir. Lo netamente bello ya no es mal visto, ni lo dictatorial está agotado; la fotografía emergente lee y se posiciona, al mismo tiempo que circulan el resto de los fotógrafos de los ochenta y noventa. Un muestra de ello se ve en la obra de [Josefina Astorga](#) con construcciones de imágenes poéticas y nobles, o la fotografía más conceptual, como es el caso del fotógrafo [Sebastián Mejía](#).

La apuesta de Mejía indaga en la resistencia de aquellos parajes e intersticios urbanos que pasan desapercibidos. Una interpretación de su obra surge desde la siguiente pregunta: ¿cómo en algunos casos el paisaje natural no cambia, a pesar de la disposición de nuevas edificaciones y construcciones habitacionales? En este caso, examina las condiciones de una flora muy particular: las palmeras en Santiago. El acucioso estudio del autor no solo concibe una topología y arqueología irónica de esta resistencia, sino que, además, (re)crea un retrato paisajístico idílico, y la fotografía urbana, aquí, propone obligatoriamente observar a nuestro alrededor usual (lo que no vemos), sugiriendo sutilmente recorrer, por un lado, los barrios de la clase media burguesa, y, en otro sentido, insinuando una carencia de áreas verdes en los sectores de vulnerabilidad

social. Es ahí donde la fotografía documental opera con signos y símbolos políticos y sociales, capaces de mediar diálogos fundamentales entre nosotros.

Otro antecedente importante en la postransición es la consolidación de los medios digitales en el acceso y entorno cotidiano del fotógrafo, situación que ha contribuido a la democratización de la circulación del arte contemporáneo en diferentes soportes y medios públicos. Es ahí donde se comienza a hablar de los fotógrafos emergentes, pues estos empiezan a circular con mayor fuerza y presencia, presionando a emerger rápidamente al periodo silenciado de los años noventa en Chile. Sin embargo, la carencia de espacios suficientes para que las distintas obras y producciones fotográficas de los noventa e inicios de los dos mil circulen en el ámbito nacional chileno ha generado una inexistencia e invisibilización generacional bastante importante.

3. La fotografía dictatorial: circulación, visibilidad y posicionamiento en la postransición

La fotografía creada y pensada durante los tiempos duros y más oscuros de Chile tiene su mayor circulación y presencia durante

la postransición. Dentro de los círculos más cerrados de la fotografía, los autores pensaban que sus trabajos se conocían, pero esto no era tan real, pues la sociedad se relacionó con algunas de las imágenes del periodo, pero no necesariamente con la autoría del fotógrafo y su historia. Se sabe que hubo una gran ebullición de la fotografía durante los años ochenta, pero su circulación fue mucho menor que la producción. Justamente por eso se pensó en un agotamiento de la estética y un decaimiento del discurso de la fotografía de aquel periodo, a tal punto que, incluso, se pensó ausente. Parte de estos debates fueron importantes en el primer momento de la transición. No obstante, tendrían que pasar muchos años para que algunos fotógrafos lograran sobrevivir a la dictadura y pudieran, por fin, exponer aquella producción de la época y complementarla con otros proyectos.

Podemos mencionar a algunos fotógrafos que no solamente circulan con su obra durante la postransición, sino que, además, generan obras nuevas y logran de cierto modo desplazar la fotografía periodística dictatorial al campo de lo más contemporáneo.

Algunos de los fotógrafos que circulan y que proyectaron

sus obras manteniendo vigentes sus propuestas en este periodo son [Claudio Pérez](#), [Leonora Vicuña](#) y [Paz Errázuriz](#), entre otros. Ellos plantean sus obras desde una línea curatorial y museográfica que instala sus imágenes en el campo del arte. Desde una perspectiva archivística, existen trabajos que han sido recuperados y releídos en la actualidad, como es el caso de [Mario Fonseca](#) y Rodrigo Rojas de Negri. Muchas de las obras de estos autores y otros que no circulan en demasía en este periodo son de gran interés en publicaciones, exposiciones y adquisiciones de coleccionistas nacionales e internacionales, por lo que podemos afirmar que la fotografía de la dictadura se entiende de una manera más integral en la sociedad, y de ese modo logra posicionarse en este último periodo. Por lo tanto, este tipo de fotografía, si bien fue producida anteriormente y en su mayoría en los ochenta, entra en las dinámicas de las galerías, de los archivos, de exposiciones conmemorativas, lo cual caracteriza el circuito del arte contemporáneo, y que en el periodo de la postransición se logran visualizar mayormente.

4. El caso de Rodrigo Rojas de Negri: Un exilio sin retorno

«Recuerdo el día en que oí en la radio Cooperativa que habían

quemado vivos a dos jóvenes: Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana. Tal hecho marcó la historia colectiva del país. Pasaron muchos años de silencio e invisibilidad, hasta que un día vi la foto que Álvaro Hoppe le tomó a Rodrigo un día antes de que muriera. Hoy me vuelvo a encontrar con él, pero con sus fotografías.»⁹

Rodrigo Rojas de Negri fue un joven que vivía en el exilio junto a su madre, Verónica de Negri, en Washington D. C., Estados Unidos. Gran parte de su formación como fotógrafo esta íntimamente relacionada con el exilio, con su vida cotidiana y la cercanía a otro fotógrafo exilado chileno, [Marcelo Montecino](#), con quien sostuvo largas conversaciones sobre la fotografía periodística. A los 19 años emprendió un viaje a Chile, pues deseaba fotografiar y experimentar en primera persona lo que acontecía en las calles santiaguinas. El 2 de julio de 1986 Rodrigo iba a una jornada masiva de las llamadas protestas nacionales contra el régimen militar cuando, junto a la joven Carmen Gloria Quintana, fueron quemados vivos por 33 militares en una calle. Él murió tres días después, ella sobrevivió; fue lo que se llamo «[el caso quemados en Chile](#)». Tras este episodio, el horror y el dolor se apoderaron de la ciudadanía, que quedó muda. Es el inicio del término de la

dictadura chilena. Rodrigo Rojas de Negri es parte de la memoria e historia de varias generaciones, pero sus imágenes quedaron ocultas por décadas, existiendo solo un recuerdo vago de su vocación de fotógrafo. Nunca se supo qué sucedió con sus fotografías, ni lo que fotografió durante su corta estadía en Santiago de Chile, provocando una distancia entre lo que simbolizó su muerte y su labor como fotógrafo. Ante este escenario cabe preguntarse: ¿cómo escribir sobre las fotografías de Rodrigo Rojas de Negri? No solamente es posible a través del conocimiento que se tiene de la dictadura, sino también a partir de la necesidad colectiva por saber quién fue él. Tal vez, la apertura de sus fotografías es la respuesta al interrogante. Al instalar públicamente su archivo fotográfico, reconstruimos a un fotógrafo que existe en nuestra memoria histórica y política con la carga incalculable de la crueldad y el desconsuelo que significó su muerte.

En palabras de Claudio Pérez, ser fotógrafo durante la dictadura fue una militancia política. Rodrigo también lo fue. Sus fotografías son, en mi opinión, acrónicas, pues reflejan un sentido estético y político de lo cotidiano, lo íntimo y lo público, concibiendo múltiples representaciones que se enfrentan a sus imágenes. Es así como estas se revalorizan; no es solo el acto

de capturar un instante para registrarlo dentro de una historia, como tanto se lo ha catalogado, sino que también es un soporte para plasmar visiones profundas y críticas que surgen desde lo autoral. La fotografía documental es arte.

El acercamiento de Rodrigo Rojas de Negri a la fotografía obedece a la melancolía del exilio, la nostalgia y su inquietud por retornar a Chile. Fueron su infinita curiosidad por la vida, las situaciones familiares y momentos políticos los que marcaron su historia. Sus fotografías son un relato contado en primera persona, y, al enfrentarnos a ellas, estas se transforman en el espejo de nosotros mismos, incluso de aquellos momentos en los que no reparamos; generan en nuestra memoria las fotografías que nunca captamos. Su mirada autoral logró fundirse con el aparato fotográfico, incorporándolo a su existencia hasta hacerlo desaparecer. Para Rodrigo, la cámara se volvió su extensión corporal.

La fotografía está asociada a la memoria, ya sea desde la historia, la biografía o los recuerdos. La noción del cuerpo en la memoria de los derechos humanos es un elemento vital, está relacionada a lo que estuvo, se fue y no está. Rodrigo, en el mismo sentido, es el cuerpo de sus fotografías. La fotografía

documental se caracteriza por representar sentidos políticos y críticos en la imagen, emplazando posturas reflexivas sobre la contingencia o temas invisibles para nosotros. Son proyectos de larga data, lo que es en cierto modo paradójico, ya que la función de la fotografía periodística está más relacionada con la inmediatez del momento. Las fotografías de De Negri están circunscritas en estas paradojas; él recorre ambos aspectos de lo documental, aquel relacionado con lo inmediato, y también con lo permanente, fruto de años de búsqueda. Esta es una característica que habita en toda imagen: ser un lugar para una búsqueda autoral de sí, y al mismo tiempo, ser un lugar para dar cuenta de la historia.

El retrato, tópico característico en la obra de Rojas de Negri, fija y extrae a los participantes de marchas políticas callejeras de su enfoque habitual; estos no posan, pero se imprimen en nuestra memoria de tal forma que las personas se vuelven personajes, y son demarcados de su contexto geográfico y temporal, permitiendo una universalidad de la imagen. Sus retratos tienen una mirada frontal y directa, donde nos anuncia sutilmente sus inicios y propuestas en el fotoperiodismo y documentalismo autoral ([Imagen 6](#)). En otro sentido, el retrato es un juego que tiene como cómplices a dos partes: la

disposición del retratado, su semblante hacia la cámara; y por otro, la mirada que se posa sobre él, el ojo del fotógrafo que imprime sobre su objeto la imagen final, y es así, a través de su mirada para retratar, que Rodrigo se ve reflejado en cada imagen que ha construido, en el viaje de su retorno a Chile.

Al enfrentarnos a este extenso y particular archivo fotográfico, diverso en simbologías y representaciones inconmensurables para la memoria colectiva, la dispersión del ensayo y el error podría ser una conjetura posible. Pero no. No hay toma errada ni fallida; la escenografía de las imágenes de Rodrigo es la vida misma, nuestra vida, con toda la certidumbre que una toma fotográfica le otorga a cada instante inexacto de la existencia. Sin embargo, este banco de imágenes no se somete a una única lectura. Hoy comienza a circular un relato abierto y provocador de un pasado que se transforma en un presente, siendo extraño volver a mirar imaginarios imposibles de escenificar. Si hablamos desde la historia, el contexto desde donde emergen algunas fotografías resulta especial: gracias a ellas, podemos tener noticia de las protestas acontecidas en Canadá y EE UU en contra del Apartheid, de las intervenciones de Estados Unidos en Nicaragua y El Salvador y, en especial, de las protestas que en Estados Unidos se alzaron para apoyar el

fin de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile.

No obstante, sus imágenes no solo evocan el exilio y la historia dictatorial del país, sino que también reconstruyen un presente contemporáneo, con miras a forjar una nueva visión sobre el pasado que cimienta el presente. Sus fotografías comienzan a circular en el periodo de la postransición chilena, en su primera gran muestra en el Museo de Arte Contemporáneo y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago, y, al igual que muchas otras fotografías dictatoriales, su difusión e importancia también coincide con la mayor fuerza que experimenta el movimiento estudiantil desde el año 2011 en adelante. En ese sentido, sus fotografías no están circunscritas solamente a la fotografía política combativa de ese periodo; hoy alcanzan el presente de un retorno que las hace flotar con libertad en la superficie del tiempo.

Son pocas las imágenes en color que han circulado del periodo dictatorial. Esta época está asociada a un imaginario en blanco y negro, construyendo una sensación de nostalgia, como si el pasado tuviera que ser sin colores. Por un lado, la película en blanco y negro significó seguridad a la hora del revelado; los rollos a color podían caer en manos peligrosas, pues los

fotógrafos no tenían acceso directo a este tipo de laboratorios. Además, estaba la rapidez y la economía; los fotógrafos del periodo necesitaban ser ágiles en las tomas durante las protestas y marchas, punto relevante en la decisión del color fotográfico. Rodrigo siempre recorría los lugares con dos cámaras, [una en blanco y negro y otra con rollos a color](#), proporcionándonos otra mirada de la época, casi imposible de pensar, pues los recuerdos en monocromo se nos fijaron en la memoria, y así nos lleva hoy el autor a la impensada atmósfera de una dictadura en colores.

Además, nos propone otra mirada sobre la dictadura: sus fotografías hablan desde el exilio, tema poco discutido y visibilizado en la discusión sobre los derechos humanos. Por un lado, está el exilio contado desde dentro, con la intimidad que se refleja en la mirada hacia su familia, y, por otro lado, están las imágenes de su entorno social y político, en donde construye el mapa posible de un exiliado.

Palabras de cierre

En el marco de estas palabras finales es preciso para mí indicar que este estudio sobre la fotografía está basado en una mirada

y una experiencia biográfica. De las palabras escritas, la gran mayoría emana de prácticas directas vivenciadas a partir de mi trabajo en el campo de la curaduría fotográfica. Comencé mis estudios en la Facultad de Artes de la Universidad en la mitad de los noventa, primer periodo de la transición, época de una gran sequía cultural y artística; fue una época de circuitos cerrados en el campo del arte, pues solo algunos pertenecían a esa élite del arte. Tras años de producción fotográfica y variadas investigaciones, comienza a tomar fuerza el término «emergente» para caracterizar estas creaciones; además, comienzan a proliferar internet y las plataformas libres, y es precisamente ahí donde surgieron nuevas formas de fotografiar y pensar la imagen. Tras estos avances en el campo de la fotografía y las artes visuales, y a partir del periodo que he caracterizado como postransición, es cuando comencé a ejercer profesionalmente como curadora de fotografía. En ese sentido, todo lo que aquí se compila son escritos e investigaciones curatoriales que he llevado a cabo en la última década, y es desde ahí, desde ese trabajo colaborativo, que lo autobiográfico y lo personal pueden ser aciertos y, al mismo tiempo, tomando las respectivas medidas, también errores.

El objetivo propuesto, el de identificar e investigar sobre la

fotografía chilena en la transición y postransición, radica o se inicia en el momento justo en que en su lectura histórica y crítica durante los últimos años se percibe una ausencia importante de análisis y de antecedentes que permitan dilucidar la misma.

Durante mucho tiempo, la fotografía chilena estuvo, y aún está, detenida en lo que aconteció durante el periodo de los ochenta, o sea, en la dictadura que afectó a este país. Sin duda alguna, sabemos de la importancia que tiene esta producción; no obstante —siempre debe haber un «pero»—, los cuestionamientos que deben formularse apuntan a esclarecer las posibilidades de influencias, de generaciones y de prácticas fotográficas ocurridas *antes y después* de los ochenta. De este modo, es posible reconstruir una narración que oriente en tiempo y época a la fotografía. Aunque esta se lea muchas veces de una forma lineal, no deja de ser significativa en el momento de pensar la potencialidad de la imagen como un símbolo político que transmite relatos íntimos de la sociedad.

Bibliografía

Barthes, R. (1995). *De lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Editorial Paidós, Barcelona.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Editorial Paidós, Barcelona.

Bourdieu, P. (1970). *La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, Ciudad de México.

Feld, C. (2010). «Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria», en *Revista de la Maestría en Historia y Memoria*, Buenos Aires, págs. 4-5.

Spivak, G. (1998). «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en: *Orbis Tertius*. VI, pp. 175-235.

Diario La Nación (2013). «Larroulet plantea que la transición terminó con el gobierno de Piñera», en *La Nación*, 8 de enero, Santiago de Chile. Disponible en: <http://lanacion.cl/2013/01/08/larroulet-plantea-que-la-transicion-termino-con-el-gobierno-de-pinera/>. Consultado en línea: 12 de abril de 2017.

Franz, C. (2005). «El "fin" de la transición chilena», en *El País*, 5 de agosto, Madrid. Disponible en: http://www.almendron.com/politica/pdf/2005/int/int_1247.pdf. Consultado el 3 de marzo de 2017.

Radio Cooperativa (2005). «Presidente Lagos: Reformas constitucionales marcan el fin de la transición». Entrevista a Ricardo Lagos, en *Radio Cooperativa*. 14 de julio, Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/politica/reformas-constitucionales/presidente-lagos-reformas-constitucionales-marcan-el-fin-de-la-transicion/2005-07-14/100948.html>. Consultado el 1 de marzo e 2017.



Notas:

¹Ver por ejemplo: Levine, Robert M. (1990). *Images of History 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents*; Duke University Press, North Carolina, y Watriss, Wendy (1994). *Image And Memory: Latin American Photography, 1880-1992*. Independent Curators Inc, Nueva York; entre otros.

²Edward Steichen fue curador de fotografía del MoMA en el periodo correspondiente al intermedio entre Newhall y Szarkowski, pues, inicialmente, la aproximación de Newhall parecía demasiado elitista, sobre todo con relación a un medio al alcance de un público más amplio, por lo cual los espectadores no se veían atraídos al museo. Steichen, por el contrario, propuso una aproximación más democrática a la fotografía.

³Ver los textos de Walter Benjamin como «Pequeña historia de la fotografía» y «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica».

Notas:

¹Dra. en Historia y Teoría de las Artes. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires.

²El término «cine de atracciones», propuesto por los historiadores del cine André Gaudreault y Tom Gunning a fines de la década de 1970, engloba una considerable parte de la producción cinematográfica del periodo silente, cuyo rasgo distintivo es su componente exhibicionista, su evidente conciencia de la presencia de un espectador al que se interpela de forma directa y explícita. Según estos autores, las atracciones constituyen el principio fundador del cine silente al menos hasta 1908 y hacen referencia a un modo de representación fílmico caracterizado por la predominancia de elementos espectaculares y atracciones visuales discontinuas, que funciona como una suerte de antítesis del principio dominante del cine institucional posterior: la narración. Véase por ejemplo Gunning (2006a) o Gaudreault (2004).

³Retrato de Lucrecia Guerrero Uribe. Daguerrotipo coloreado de

Fermín Isaza. Colombia, 1848. Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

⁴Dentista mapuche. Fotografía de Eduardo Milet, Chile, ca. 1890. Biblioteca Nacional de Chile.

⁵Esclava negra vendedora de frutas. Fotografía de Alberto Henschel, Brasil, ca. 1870. Leibniz-Institut für Länderkunde.

⁶Retrato de Rosaura Ex Helmes. *Carte de visite*, de Eugenio Courret, Lima, Perú, 1864. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁷Retrato de Julián Martínez. Fotografía de Alejandro Witcomb, Buenos Aires, Argentina, 1887. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸Damas chilenas. Fotografía de Enrique Valck, Chile, ca. 1880. Museo Histórico Nacional de Chile.

⁹Retrato de José Tomás de Urmeneta García. *Carte de visite*, de E. Garreaud y Cía. Retratistas, Chile, 1867. Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁰Damas con fondo pintado. *Portrait cabinet*, del estudio Fotografía Universal. Buenos Aires, ca. 1880. Colección Andrea

Cuarterolo.

11 Cateador posando frente a un telón pintado que representa las ruinas del Convento de Santo Domingo en Mendoza luego del terremoto de 1861. Fotografía de Augusto Streich. Mendoza, ca. 1900. Colección Mateo Goretti.

12 Expresiones faciales provocadas por estimulación eléctrica. Fotografía incluida en Duchenne de Boulogne, Guillaume (1862). *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris, Jules Renouard, p. 277.

13 *Actitudes pasionales*. Serie de fotografías de una paciente histérica del Dr. Jean-Martin Charcot. Publicada en Bourneville y P. Regnard. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, V. Adrien Delahaye & Cía., 1878.

14 Retrato de Raimundo Larraín Gandarillas. Daguerrotipo coloreado atribuido a William Helsby, Chile, ca. 1847. Museo Histórico Nacional de Chile.

15 Teresa Cristina, emperatriz de Brasil. Fotopintura del estudio Carneiro & Gaspar, Brasil, ca. 1870. Museo Imperial.

16 Vista estereoscópica estilo *tissue* de autor no identificado

iluminada a la derecha por reflexión y a la izquierda por transparencia. París, ca. 1880. Colección Andrea Cuarterolo.

17 Grupo de oficiales de la policía. Cianotipo de autor no identificado. Chile, 1905. Museo Histórico Nacional de Chile.

18 Autorretrato de Gabriel Veyre. Autocromo estereoscópico. México, 1898. Colección Jacquier-Veyre.

19 La plaza Constitución de Montevideo durante los festejos del séptimo aniversario del pacto que puso fin a la llamada «Guerra Grande». Daguerrotipo estereoscópico de Napoleón Aubanel, Montevideo, Uruguay, 8 de octubre de 1858. Colección Andrea Cuarterolo.

20 Manuel Amador Guerrero, primer presidente de Panamá. Vista estereoscópica de la Keystone-Mast Collection, 20 de febrero de 1904. UCR/California Museum of Photography.

21 «*Thieves*» *Hat Market. Mexico City. Mexico.* Vista estereoscópica de la Keystone-Mast Collection, ca. 1894. UCR/California Museum of Photography, University of California at Riverside.

22 Retrato de Elena Serrano Squella. Fotografía con viñeta de

Félix Leblanc, Chile, ca. 1895. Museo Histórico Nacional de Chile.

²³Retrato de Miguel Malarín. *Carte de visite* de Eugenio Courret, Lima, Perú, 1883. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

²⁴Postal francesa con viñeta en forma de cerradura. París, ca.1910. Getty Images.

²⁵El emperador de Brasil Don Pedro II en duplicado. Fotografía con exposición múltiple del estudio Carneiro & Gaspar, Río de Janeiro, ca. 1867. Colección Pedro de Orleáns y Bragança.

²⁶El actor Richard Mansfield representando su papel más celebre: el doble rol del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Fotografía con doble exposición del estudio Van der Weyde, Londres, ca. 1888. American Museum of Photography.

²⁷*The Ghost in the Stereoscope*. Vista estereoscópica coloreada de la London Stereoscopic Company. Londres, ca. 1856. Metropolitan Museum of Art.

²⁸Retrato Lucio V. Mansilla. Multifotografía de Alejandro Witcomb, Buenos Aires, ca. 1898. Archivo General de la Nación.

²⁹*Los 30 Valérios*. Fotomontaje de Valério Viera que reproduce 30 veces su imagen. San Pablo, 1901. Biblioteca Nacional do Brasil.

³⁰El *Photorama* de los hermanos Lumière permitía proyectar una imagen fotográfica panorámica en una pantalla circular de 20 x 6 metros.

³¹Vista panorámica de La Habana. Fotografía de Esteban Mestre, La Habana, Cuba, ca. 1880. Colección Fernández Rivero.

³²Fotografía panorámica de la Plaza de Mayo vista desde el Cabildo. Fotógrafo no identificado, 58 x 9 cm., Buenos Aires, Argentina, ca. 1900 Colección Daniel Sale.

³³Placa de 12 exposiciones que describe el vuelo de un pájaro, tomadas con el fusil fotográfico de Étienne-Jules Marey.

³⁴Banda cronofotográfica tomada por Étienne-Jules Marey y Georges Demeny, 1890. Cinémathèque Française.

³⁵El escritor José Hernández de frente y de espalda. Daguerrotipo en medallón de autor no identificado. Paraná, ca.1859. Museo Histórico José Hernández.

36El duque de Coimbra. Secuencia de 8 cartes de visite sin cortar de André-Adolphe-Eugène Disdéri, ca 1860. George Eastman House.

37La emperatriz Teresa Cristina de Brasil. Mosaico fotográfico creado a partir de cuatro *cartes de visite* del estudio de Carneiro & Gaspar. Río de Janeiro, ca. 1870. Museo Imperial.

38Estudio para fotoescultura. Serie fotográfica de François Willème, ca. 1865. George Eastman House.

39El estudio circular de Willème en París. Grabado de autor anónimo publicado en *Le Monde Illustré* el 31 de diciembre de 1864.

40Estudio del movimiento de un caballo de Eadweard Muybridge, 19 de junio de 1878. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.

41El concepto de género fílmico (*ciné-genre*) desarrollado por el formalismo ruso en la década de 1920 proponía una clasificación de los films basada no solamente en su contenido o historia, sino también en sus elementos compositivos, estilísticos y narrativos.

⁴²*Secuencia del bohemio desairado*. Serie de Juan Manuel Figueroa Aznar. Cuzco, ca. 1907.

⁴³Serie fotográfica de autor desconocido que ilustra el artículo «Escenas lunfardas. El asalto de una casa», en: *Caras y Caretas*, n. 321, 26 de noviembre de 1904. Colección Andrea Cuarterolo.

⁴⁴Las cinco vocales. Serie fotográfica de autor desconocido incluida en Montes, Victoriano (1909). *La frase. Método para la lectura de cláusulas para segundo grado*. Talleres Gráficos de la Cía. Gral. de Fósforos, Buenos Aires. Biblioteca Nacional de Maestros, Argentina.

⁴⁵Postal teatralizada de la serie *Tabaré* editada por la Librería Vazquez Corés y fotografiada por el estudio Odin, Montevideo, ca. 1904. Colección Andrea Cuarterolo.

Notas:

¹Maestría en Historia del Arte en el Institute of Fine Arts-NYU. Maestra en Arte con énfasis en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

²El mismo Adolphe Duperly tomó los daguerrotipos a partir de los cuales se realizan las vistas del álbum. Según la British Library, el álbum es de 1840, otros autores como Roberto Luis Jaramillo y Tim Barringer lo ubican entre 1841-1844. Teniendo en cuenta que el álbum de las Excursiones daguerrianas de Jamaica fue una serie de estampas que dependió de la cantidad de suscriptores interesados a priori para financiarla, es probable que la producción del álbum haya tomado al menos unos meses. Es lógico además que los daguerrotipos hayan sido tomados antes de las estampas, probablemente alrededor de 1840 (Jaramillo et al., 2013: 44).

³Imagen 1. Adolphe Duperly. Portada de *Excursiones daguerrianas en Jamaica (Daguerian Excursions in Jamaica)*. Álbum de Litografías. Thierry Frères editores, París-Kingston: 1840-1844. British Library. Foto de Juanita Solano.

⁴En 1807 Inglaterra prohíbe la trata de esclavos. Sólo en 1834 se proclama la abolición de la esclavitud en las colonias inglesas y finalmente en 1838 se da la emancipación de esclavos. Para información sobre la emancipación ver <http://scholar.library.miami.edu/emancipation/jamaica.html>

⁵El proceso del daguerrotipo no ofrecía la posibilidad de producir un negativo para sacar copias como sí era el caso de la fotografía en papel. Para reproducir los daguerrotipos era necesario fotografiarlos. Más en Wright, H.E. «Photography in the Printing Press: The Photomechanical Revolution», en: Finn, Bernard (Ed.) (2004) *Presenting Pictures*, Science Museum, London., pp. 21-42.

⁶Lord, Russell. «Faithful Delineations: Rev. George Wilson Bridges and Photography», en: Dunkley, D.A. (Ed.) (2011) *Readings in Caribbean History and Culture. Breaking ground*. Lexington Books, Lanham, Md., pp. 109-128.

⁷Las *Excursions* de Lerebours son uno de los pocos textos de la época en donde se menciona el nombre de Fizeau con relación a su proceso fotomecánico. Lerebours, N. et Al. *Excursions Daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. Daguerreotype Lerebours. Paris, pp. 9.

En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84583748/f9.item>

⁸El subtítulo en inglés dice: «A collection of the views of the most striking Scenery, public buildings and other interesting objects Taken on the spot with the Daguerreotype».

⁹Traducción de la autora. Adolphe Duperly. Portada de *Excursiones daguerrianas en Jamaica (Daguerian Excursions in Jamaica)*. 1840-1844. Thierry Frères editores, París-Kingston. Álbum de Litografías en British Library.

¹⁰Paradójicamente, la imagen objetiva que se ofrece como un lugar común es, al mismo tiempo y en tanto lugar común, un espacio de exclusión de las diferencias. A la vez que permite el encuentro de miradas, estableciendo una definición de lo común y reconocible, excluye aquello que le excede.

¹¹La ausencia de color, la necesidad de largas exposiciones para conseguir sujetos enfocados y la imposibilidad de captar objetos en movimiento en espacios cerrados o en la noche son algunas de estas dificultades. Sin embargo, la misma materialidad del daguerrotipo, que imita un espejo, reforzaba esta creencia en su fidelidad a lo real.

¹²Imagen 2. Adolphe Duperly. *Daguerian Excursions in Jamaica*

– «A view of the Court-house». Litografía. British Library: c. 1840.

¹³Traducción de la autora: «What determines vision at any given historical moment is the functioning of a collective assemblage of disparate parts on a single social surface. It may even be necessary to consider the observer as a distribution of events located in many different places».

¹⁴El estudio de Meditz y Hanratty enfatiza en la estrecha relación entre bonanza azucarera y esclavitud. Aún si es uno de los muchos estudios que observan esta relación: «Between 1811 and 1870, about 32,000 slaves per year were imported... The eighteenth century represented the apogee of the system, and before the century had ended, the signs of its demise were clear. About 60 percent of all the Africans who arrived as slaves in the New World came between 1700 and 1810, the time period during which Jamaica, Barbados, and the Leeward Islands peaked as sugar producers» (Meditz, Sandra W. and Hanratty, Dennis, (Ed.) *Caribbean Islands: A Country Study*. Washington: GPO for the Library of Congress, 1987.

¹⁵El sistema de aprendizaje fue un sistema gradual para integrar a los esclavos liberados a la sociedad. Su aplicación

suponía que el individuo liberado trabajara para sus ex-propietarios por una cantidad de años (de 4 a 6 generalmente) en la plantación con el derecho de asalariarse y reducir dicho período.

16 Catherine Hall usa la palabra «reforma» para hablar de los cambios en la ciudadanía, aludiendo a una transformación ligada también al sistema de gobierno: «By contrast, 1828-33 saw the emergence of a new historical consciousness, associated with reform. It marked a different conjuncture when those who argued for a change and a more inclusive definition of political citizenship, nation, and empire were able to secure significant legislative shifts. Catholic emancipation in 1829, the Reform Act of 1832, and the abolition of slavery in 1833 together constituted a powerful indicator of new ways of thinking about the peoples of the British Empire and the differentiated forms of government appropriate to them» (Hall, 2007: 20).

17 Para más información sobre la relación entre la cultura de masa y la Monarquía de Julio ver Ten-Doesschate Chu, Petra. *The Popularization of Images: Visual Culture Under the July Monarchy*. Princeton: Princeton University Press, 1994. Este

volumen extrañamente omite el tema de la fotografía a pesar de haber sido descubierta en dicho periodo.

18 Durante este periodo, François Arago, miembro de la Cámara de Diputados y de la Academia de las Ciencias de Francia, adquirió para el estado francés los derechos sobre el proceso del daguerrotipo, que fue distribuido por el mundo con el apoyo estatal. Ver Daguerre, Jacques Louis Mande (1839): *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama / par Daguerre,...* Susse Frères, Paris. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232864?rk=42918;4>

19 Dice Sekula sobre la fotografía como medio regulador de la burguesía en el siglo XIX: «Here was a machine for providing small doses of happiness on a mass scale, for contributing to Jeremy Bentham's famous goal: "The greatest happiness of the greatest number"», Sekula, A. «The Body and the Archive», en: *October*. MIT Press, 1986: 3-64.

20 Menditz y Hanratty mencionan que, con el aumento de la población negra, las poblaciones blancas rápidamente se convirtieron en minoría entrado el siglo XIX. Esto necesariamente llevó a una reorganización de la sociedad civil y sus espacios: «Before the slave trade ended, the Caribbean had

taken approximately 47 percent of the 10 million African slaves brought to the Americas. Of this number, about 17 percent came to the British Caribbean. Although the white populations maintained their superior social positions, they became a numerical minority in all the islands. In the early nineteenth century, fewer than 5 percent of the total population of Jamaica, Grenada, Nevis, St. Vincent, and Tobago was white, fewer than 10 percent of the population of Anguilla, Montserrat, St. Kitts, St. Lucia, and the Virgin Islands». Meditz, Sandra W. and Hanratty, Dennis, editors. *Caribbean Islands: A Country Study*. Washington: GPO for the Library of Congress, 1987.

21«The early 1860's sees several new studios established in Kingston and the Duperly's primacy in the photographic market begins to be challenged. The craze for the cartes de visites drives the development of the industry and the fierce competition is reflected in the massive advertising campaigns of the day. Competition forced a more varied approach to carte de visite production and a variety of styles, including the gem portrait and eventually the popular large head and shoulders isolated in an oval, were introduced». Boxer, David. *Duperly: An Exhibition of Works by Adolphe Duperly, his Sons and Grandsons Mounted in Commemoration of the Bicentenary of*

his Birth. The National Gallery of Jamaica, September 30th-November 16th, 2001. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2001: 10.

²²«On April 19th, 1865, the Duperlys produce an advertisement for an improved gallery. The advertisement is repeatedly published for months in the Colonial Standard and Jamaica Dispatch. It pulls out all the stops... The boldest move perhaps is to appeal to their customers "patriotic consideration". The Duperlys proclaim that they are "native artists" which is a "superior claim to all others who are true birds of passage"» (Boxer, 2001: 11).

²³Es importante notar el interés comercial de Duperly en su selección de tecnologías fotográficas, prefiriendo métodos que permitían la producción de múltiples y costos más bajos que los de métodos como el daguerrotipo y el ambrotipo.

²⁴Imagen 3. James Hakewill. *King's Court*. Album. Aguatinta de Thomas Sutherland, 1825: 24
<https://archive.org/details/picturesquetouro00hake>

²⁵Algunos investigadores como David Boxer sospechan que Duperly era ambiguo frente a la abolición, a diferencia de sus

hijos, quienes apoyaron la causa abolicionista, llegando incluso a imprimir y distribuir propaganda en el sur de los Estados Unidos. Pese a su posible orientación, Duperly tenía la mentalidad del comerciante y se adaptaba a las demandas del público.

²⁶Isaac Mendes Belisario, judío jamaquino, es el autor de los *Sketches of Character* en los cuales se representaban los personajes del carnaval negro en Jamaica siguiendo la tradición costumbrista de los tipos. Duperly fue el litógrafo de las imágenes de Belisario.

²⁷James Hakewill fue un arquitecto británico y artista viajero. Autor de los álbumes *Picturesque tour of Italy* y *A picturesque tour of the Island of Jamaica*.

²⁸Tim Barringer nota la apropiación que hace Duperly de las vistas pintorescas de Hakewill. Una es la estampa de 1831 *Lord Rodney's Temple-Spanish Town*, donde es notoria la referencia a la estampa de Hakewill de 1825 *King's Square*. (<https://archive.org/stream/picturesquetouro00hake#page/n31/>) En Barringer, T. *Picturesque Prospects and the Labor of the Enslaved*, p. 56.

²⁹La rebelión de Navidad fue una revuelta de once días de violencia guiada por Samuel Sharpe, que recorrió las plantaciones del suroeste de la isla en 1831 como rechazo al statu quo en la isla. La población negra reclamaba el mejoramiento de las condiciones de vida y trabajo y, al no ser escuchada, tomó las armas. Es uno de los eventos revolucionarios más grandes del Caribe, habiendo participado más de 60.000 esclavos.

³⁰Imagen 4. James Hakewill, *Montpelier Estate*, St. James, 1825. Álbum Aguatinta de Thomas Sutherland. <https://archive.org/stream/picturesquetouro00hake#page/n93/rp.95>

³¹Imagen 5. Adolphe Duperly, *The Attack of the Rebels on Montpelier Old Works Estate*, 1833. Litografía.

³²Imagen 6. Adolphe Duperly, *The Destruction of the Roehampton old works Estate in the Parish of St. James' in January 1832, 1833*. Litografía. Detalle en [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Duperly_\(1833\)_Destructio](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Duperly_(1833)_Destructio)

³³Imagen 7. Adolphe Duperly, *A view of Montego Bay from Reading Hill. The Rebels Destroying the Road, Reading Wharf in*

Flames, 1833. Litografía.

³⁴«Visual literacy» ha sido traducido generalmente como alfabetismo visual o literatura visual. Sin embargo, «Visual literacy» comprende una información contenida en la imagen que ha de ser reconocida, leída desde la imagen misma. La literatura visual según W. T. Mitchell supone una separación de la imagen de su soporte, la imagen, su virtualidad se mueve entre soportes y es en la repetición que la imagen virtual circula como información aunque en el cambio de formato esta venga recodificada.

³⁵En Kingston «There was an active colonial press, mainly weeklies run by independent entrepreneurs and strongly committed to slavery». Hall, Catherine. «Britain, Jamaica, and Empire in the Era of Emancipation» (en Barringer, 2007: 19).

³⁶Traducción de la autora de «a Collection of the most striking Scenery, public buildings and other interesting objects» e «images taken on the spot».

³⁷Imagen 8. Adolphe Duperly, «A View of the Kingston Theatre», *Daguerian Excursions in Jamaica*, c. 1840. Litografía. Imagen tomada de British Library. Foto de Juanita Solano.

³⁸Imagen 9. Adolphe Duperly, «A View of the Ordnance Yard», *Daguerian Excursions in Jamaica*, c. 1840. Litografía. Imagen tomada de British Library. Foto de Juanita Solano.

³⁹De hecho, se sabe que copias de este álbum fueron enviadas fuera de Jamaica a la Biblioteca Británica y a la Biblioteca Nacional Francesa.

⁴⁰Imagen 10. Adolphe Duperly, «Market Falmouth», *Daguerian Excursions in Jamaica*, c. 1840. Litografía. Imagen tomada de British Library. Foto de Juanita Solano.

⁴¹«The better opportunities for free men of color in the post-emancipation period were indicative of the major shifts that were taking place across the British Empire in the 1830s». Hall en Barringer, 2007: p. 20.

⁴²Imagen 11. Adolphe Duperly, «A View of King Street», *Daguerian Excursions in Jamaica*, c. 1840. Álbum litográfico. British Library.

⁴³Kingston, «the most broiling place in the universe, has a population close to thirty thousand by the early nineteenth century, with numerous shopkeepers and traders. It was a trading city, dominated by it's port, with crowded wharves and

vessels, men and women plying their wares, and sailors and merchants congregating down at the docks. For some it was a place of great trade and opulence, with fine brick houses. It boasted a mayor and aldermen, a town guard and police force, a public hospital, a library, some schools and charitable institutions, and a good sprinkling of well-attended churches and chapels». Hall, Catherine. «Britain, Jamaica, and Empire in the Era of Emancipation», en Barringer, Tim et Al. *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His Worlds*. Yale University Press. New Haven, 2007: 19.

⁴⁴Imagen 12. Adolphe Duperly. «A view of the Kingston Church», *Daguerian Excursions in Jamaica*, c. 1840. Álbum litográfico. British Library.

⁴⁵«Most of the white residents lives at a distance from the town center, in which creoles, French residents (many of them refugees from St. Domingue), Spanish settlers, and a significant number of jews lived alongside poor whites, free men and women of color, tavern and brothel keepers, sailors, street sellers, prostitutes, apprentices and the enslaved». Hall, 2007: 20.

⁴⁶Imagen 13. Adolphe Duperly. *Daguerian Excursions in*

Jamaica – «Falmouth. Taken from the Church tower». c. 1840. Álbum litográfico. British Library.

⁴⁷Imagen 14. Adolphe Duperly. *Daguerian Excursions in Jamaica* – «Montego Bay (Taken From The Residence Of Mrs. Melhado» c. 1840. Álbum litográfico. British Library.

⁴⁸Imagen 15. Adolphe Duperly, «A view of Coke Chapel (taken from the parade)», *Daguerian Excursions in Jamaica* , c. 1840. Álbum litográfico. British Library.

⁴⁹Imagen 16. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. Óleo sobre lienzo. Kunsthalle Hamburg. https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

⁵⁰La prenda conocida como *redingote* es una chaqueta, a su vez otro híbrido franco-inglés que adquirió popularidad en la década de 1840.

Notas:

¹Gracias a Ninel Valderrama Negrón por su traducción del manuscrito.

²Las palabras *modernismo* y *vanguardia modernista* se refieren a los movimientos artísticos y literarios asociados a la experimentación estética (tan debatida), en tanto que *modernidad* describe las características de una condición histórica (tan debatida), que incluyen la urbanización, la secularización, el «progreso» y la mecanización del trabajo. *Modernismo*, *modernidad* y *vanguardias* no se traducen fácilmente entre el inglés, el español y el portugués. En Hispanoamérica, la palabra *vanguardia* se usa para designar los movimientos artísticos y literarios experimentales, en tanto que el movimiento contemporáneo y paralelo en Brasil es llamado *modernismo*, y en Estados Unidos se utiliza la expresión francesa *avant garde*. El *modernismo* en español se refiere a los movimientos poéticos de finales del siglo XIX —la misma generación contra la cual la vanguardia proclamó su rebelión— que fue conocida por la filosofía estética del «arte por el arte».

³La perspectiva renacentista del siglo XVI es una técnica de representación que crea la ilusión de profundidad en un cuadro bidimensional. La fotografía también se apoya en esta ilusión para hacer que la cámara monocular produzca una imagen que se asemeje a nuestra visión binocular del mundo.

⁴Véase Billeter, *A Song to Reality (Una oda a la realidad)*.

⁵«Régimen estético» es un término usado por el teórico francés Jacques Rancière para describir e intervenir en las categorías que gobiernan la historia del arte y las colecciones museográficas. Véase *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible (La política de la estética: la distribución de lo sensible)*.

⁶Las reflexiones de Roberto Schwarz sobre las «ideas fuera de lugar» fueron de gran influencia en el desarrollo de mi teoría sobre la errancia modernista.

⁷Mário de Andrade, *Desvairismo por acaso/ questão de lancha e de lunch/ 7-VI-27, 1927*.

⁸Para conocer más acerca de la fotografía y del expansionismo estadounidense en la Guerra Hispanoamericana, vea mi ensayo «Cañón y cámara: fotografía y colonialismo en las Américas»,

ELN 44.2 (2006): 45-64.

⁹Véase Borges, *Textos cautivos* y *Borges en El Hogar*.

¹⁰Aunque la crítica feminista sobre la objetivación o cosificación del cuerpo femenino en la historia del arte no debe despreciarse, estudios recientes han revelado continuas disrupciones a la autoridad de la mirada masculina. Véase, por ejemplo, Felter-Kerley, «The Art of Posing Nude: Models, Moralists, and the 1893 Bal des Quat'z-Arts,» en *French Historical Studies*, 33 (1), 2010, pp. 69-97. Para conocer una discusión profunda sobre lo que *hace* una modelo, véase Wendy Steiner, *The Real Real Thing: The Model in the Mirror of Art*, Chicago: U. of Chicago Press, 2010, donde Steiner escribe: «La modelo funciona no sólo como una obra de arte, sino también casi como una artista y, a veces, como una artista por completo» (2010: 22).

¹¹Para más información, véase mi libro, *Modernismo errante* (*Errant Modernism*).

¹²Es importante notar que *iEcue-Yamba-O!* está plagada de estereotipos racistas que podemos encontrar en Cuba, aunque también lucha contra la pseudociencia racista de los Estados

Unidos. Tal tensión nunca se resuelve en esta novela de vanguardia.

¹³Se llamaba *indigenismo* el prominente movimiento de vanguardia encabezado por José Carlos Mariátegui y José Sabogal que proponía que la identidad y la estética peruanas modernas emergerían del rescate de las culturas indígenas.

¹⁴Como sus contemporáneos, Chambi trabajó como corresponsal gráfico para la revista semanal ilustrada *Variedades* (1918-1927) y para el diario *La Crónica*, tomando fotos tanto de bodas como de celebraciones políticas y fiestas, así como las imágenes que acompañaron *Aspectos pintorescos de la vida del indio* publicados en *La Crónica* en 1924, un texto escrito por un corresponsal de Lima enviado al Cusco (Schwarz 40). Entre 1918 y 1929 Chambi publicó 352 fotos firmadas y alrededor de 70 más que le pueden ser atribuidas en 67 números de *Variedades* y 59 de *La Crónica* (Schwarz 42).

¹⁵Los debates acerca del mundo que presentan las imágenes de Chambi han sido fieros y, tal vez donde se han reflejado más claramente, ha sido en el ensayo de Jorge Heredia en el que conduce un devastador análisis de los ensayos hechos por la crítica española y el rol de la familia de Chambi en el control del

archivo que les garantiza acceso y derechos sobre sus imágenes. Heredia concluye con una advertencia a los españoles que deben «conocer ese verso de Vallejo "cuídate España de tu propia España", el cual quizás le pueda dar un mejor punto de vista para entender a Latinoamérica» (Heredia, «Martín Chambi», disponible en: <http://www.bradanovic.cl/chambi.html>, texto revisado el 8 de septiembre de 2013. El artículo se basa en una reseña escrita para la revista *Perspektief* (Rotterdam, 1992).

¹⁶Véase a Carolyn Dean, *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*, Durham: Duke UP, 2010.

¹⁷Beatrice Hanssen nota la ambivalencia de Benjamin acerca del aura de las viejas fotografías: su apego melancólico a ellas a pesar de burlarse de su intento de ser «artísticas» en lugar de abrazar el potencial del medio para ser reproducido masivamente.

Notas:

¹Candidata a doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts, NYU.

²«a kind of snapshot abstraction or *surrealist* impression the camera is so uniquely fitted to capture» Las itálicas son del autor de este artículo, al igual que todas las traducciones. Autor desconocido. *The New York Times*. April 25, 1935. Re-impreso en Agnès Sire et al. *Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson and Walker Evans. Documentary and anti Graphic Photographs*. (Göttingen: Steidl, 2004),18.

³Ver por ejemplo Susan Kismaric. *Manuel Álvarez Bravo* (New York: Museum of Modern Art, 1997), 33. En el texto del catálogo de la exposición en el MoMA de 1997 ella afirma: «Alvarez Bravo's actual participation in the Surrealist movement was initiated, encouraged, and promoted by André Breton.»

⁴Todos ellos, con la excepción de Walker, han sido considerados fotógrafos surrealistas en algún puntos de sus carreras. Para más información sobre la galería Julien Levy, ver Ingrid Schaffner y Lisa Jacobs. *Julien Levy: Portrait of a Gallery*

(Cambridge: MIT Press, 1998).

⁵Ver Allan Sekula «On the Invention of Photographic Meaning», en Vicki Goldberg, ed. *Photography in Print* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981).

⁶Este tipo de fotografía surrealista ha sido principalmente analizado por Rosalind Krauss. Ver Krauss, Rosalind y Livingston, Jane. *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*. New York: Abbeville, 1985.

⁷Manuel Álvarez Bravo. *Obrero en Huelga, asesinado*, 1934.

⁸Portada de la revista *Frente a Frente*, 1936.

⁹Revista *Minotaure* No. 12-13, Souvenir du Mexique, artículo de Andre Breton, 1939.

¹⁰Eli Lotar, *Aux abbatoirs de La Villette*, 1929.

¹¹Jacques-André Boiffard, *Renée Jacobi*, 1930.

¹²Henri Cartier-Bresson, *Italy*, 1933.

¹³Manuel Álvarez Bravo, *El soñador*, ca. 1930.

¹⁴Para información sobre este tema, ver Laura González Flores.

«Manuel Álvarez Bravo: Syllables of Light», en Manuel Álvarez Bravo (Madrid: Fundación Mapfre; Alcobendas: TF Editores, 2012) y Susan Kismaric. *Manuel Alvarez Bravo* (New York: Museum of Modern Art, 1997), entre otros.

¹⁵Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, 1939.

¹⁶Para más información sobre esto, ver Victoria Blasco. *Recuerdo de unos años: Manuel Álvarez Bravo* (Malibu, Calif.: The J. Paul Getty Museum, 1992).

¹⁷Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (para la portada del catálogo), 1939.

¹⁸Manuel Álvarez Bravo, *Sobre el invierno*, 1938-39.

¹⁹Cartier-Bresson afirmó: «I went regularly to meetings of the Surrealist group at the Café de la Dame Blanche in Montmartre, sitting at the end of the bench and I never said a word. My shyness and my youth were what stopped me». Ver Clément Chéroux. *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*. (New York: Thames and Hudson, 2014), 19.

²⁰Henri-Cartier Bresson, *Cuba*, 1934.

²¹Para más información sobre el uso de la Belleza Convulsiva en

la fotografía Rosalind Krauss «The Photographic Conditions of Surrealism», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. (Cambridge: MIT Press, 1996).

²²Nacho Aguirre, *Manuel Alvarez Bravo and Cartier-Bresson*, 1935.

²³El énfasis es mío.

²⁴Texto reimpresso en *Manuel Alvarez Bravo 100 years, 100 days* (Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes).

²⁵Ibid.

²⁶Manuel Álvarez Bravo, *La triila*, ca. 1930-32.

²⁷Eva Sulzer, Gilford Island, British Columbia, ca. 1939.

²⁸Ver Wolfgang Paalen, «The New Image» en *Dyn* 1 (1942): 7-15.

²⁹Manuel Álvarez Bravo, *Retrato de lo Eterno*, 1935.

³⁰Manuel Álvarez Bravo, *Fábula del perro y la nube*, 1930-40.

³¹Manuel Álvarez Bravo, *Un pez que llaman sierra*, 1944.

Notas:

¹Jorge Latorre es doctor en Historia del arte y la fotografía por la Universidad de Navarra y profesor de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Email: jorge.latorre@urjc.es.

Ana Balda es doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra y profesora de Historia de la Moda desde la prensa especializada en la misma universidad. ana.balda@gmail.com

²Exposición «Chambi», Museo de Arte de Lima (MALI), octubre-noviembre de 2015.

Cf. <https://www.flickr.com/photos/tvrobles/sets/7215766061045>

³Esta autora defendió en 1997 una tesis doctoral en la Universidad de Nuevo México, dirigida por Edward Ranney, con el título *Rethinking Chambi*.

⁴Martín Chambi y asistentes trabajando en el estudio, impresión en gelatina de plata sobre papel, 33.9 x 42.8 cm., ca. 1925-1930 (copia de 1978), archivo Edward Ranney, foto por: Robert Laime.

⁵Retrato familiar, archivo fotográfico Martín Chambi, Cuzco.

⁶Pensadores como Nietzsche, Benjamin, D'Ors, Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, Maravall, Genette, Calabresse, Eco, etc. han señalado la vitalidad de la estética barroca y la ideología en la cultura globalizada popular del siglo XX (Cf. un resumen en Lambert, 2004). Más bibliografía representativa sobre lo neobarroco y la posmodernidad en relación con Latinoamérica: Zamudio-Taylor, *Ultra baroque: Aspects of Post Latin American Art* (2000); Harbison, *Reflections on Baroque* (2000); Egginton, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity* (2003); Spadaccini y Martín-Estudio, *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. (2005); Zamora, *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction* (2006); Giobannotti, Micaela and Korotkin, Joyce B., *Neo Baroque* (2005); Wacker, Kelly A. (ed.), *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Cambridge Scholars Publishing (2007); Murray, *Digital Baroque New Media Art and Cinematic Folds* (2008). El reciente protagonismo de la cultura de masas espectacular ha sido estudiado como un fenómeno neobarroco por Angela Ndalianis (2004).

⁷Lo neobarroco sería una fuente de inspiración mestiza que se resiste a la corriente principal estadounidense-europea

dominante en la cultura visual moderna, de tendencia purista y minimalista, por lo que la presencia del barroco en Latinoamérica se celebra hoy no como una herencia colonial, o como mero pastiche, sino como la más genuina expresión de identidad artística transnacional.

⁸En la formulación de Lezama Lima, el barroco americano de los siglos XVII y XVIII fue un instrumento de contra-conquista más que de contrarreforma. Por eso concluye Chiampi que, a un tiempo moderno y contramoderno, el neobarroco se asocia con la estética posmoderna, y se establece como una alegoría de la disonancia latinoamericana con la modernidad (Chiampi, 2000: 224).

⁹En una entrevista realizada por Jorge Latorre, el famoso fotógrafo neoyorkino de origen colombiano reconoce estas influencias (Latorre, 2017: 342).

¹⁰Retratos de Ramón Mateu, Magda Portal y el pintor José Sabogal. Copias originales viradas y coloreadas, incorporadas en el cuaderno de retratos personal de Chambi (Archivo fotográfico Martín Chambi, Cuzco).

¹¹Portada de cuero repujado del cuaderno personal de

autógrafos y dedicatorias de Martín Chambi. Fotografía en la que se basó para obtener el repujado con relieve.

¹²«El artista del paisaje cumple bodas de oro», en *El Pueblo*, Arequipa, 24 de junio de 1958, entrevista recogida en Ranney, 2001: 153.

¹³Algunos fragmentos de estas declaraciones son citados siguiendo la selección que hace Publio López Mondéjar (1991) para adecuarla a su argumentación indigenista. Pero, como estudió Jorge A. Flores (en Garay, 2010: 221-243), tomando el conjunto de su obra y sus declaraciones, se concluye que Chambi tenía orgullo por su cultura y sus raíces indígenas, pero no resentimiento histórico.

¹⁴Por ejemplo, en la selección fotográfica que aparece en el [blog de César Vásquez](#), se pueden ver muy bien estos contrastes inseparables entre lo turístico y lo social.

¹⁵Se trata de un artículo no recogido en la edición española del mismo libro publicado en la editorial Lunwerg, quizás por contradecir las ideas sobre un Chambi indigenista defendidas ahí por Publio López Mondéjar (1991). Cf. también Ranney (2000: 116-123).

¹⁶Fijarse especialmente en las imágenes siguientes: «Panorámica de Machu Picchu», impresión en gelatino bromuro de plata ferrotipado sobre papel, díptico, 17x47 cm., 1941, colección Juan Mulder, foto por: Robert Laime; «Retablo de la catedral, Cuzco», impresión en gelatina de plata sobre papel, 23x17cm., ca. 1925-1928, archivo fotográfico Martín Chambi, foto por: Robert Laime; «Escena de la vida campesina en la región del Cuzco», impresión en gelatina de plata sobre papel, 14.4x9.1 cm., ca.1922-1930, colección Adelma Benavente, foto por: Robert Laime; «Joven cusqueña en el jardín», impresión en gelatino bromuro de plata, virado al uranio, 29.6x40.5 cm., ca. 1929, Archivo fotográfico Martín Chambi, foto por: Robert Laime.

¹⁷Es importante indicar, por esto, que el retrato fotográfico en Arequipa ya era un género vigente en la década de 1860 con la presencia de Ricardo Villaalba y Alviña y Cía., con notable solvencia profesional en el uso del colodión húmedo. A ellos les seguiría un grupo de fotógrafos viajeros que, a partir de 1880, ofrecieron a los arequipeños nuevos y modernos procesos para la obtención e impresión del retrato fotográfico, como aquellos al platino y al carbón (Villacorta y Garay, 2007: 20).

¹⁸Autorretrato de Max T. Vargas y Reinas de los Juegos Florales de Arequipa, 1912. Foto: Max T. Vargas. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco. Para los retratos de Emilio Díaz, Cf.

<https://limaenescena.lamula.pe/2013/10/29/fotogenia-y-moda-retratos-de-emilio-diaz-1900-1914/rosanalopezcubas/>

¹⁹Aunque es más un fotógrafo academicista, podría ser considerado un precedente del pictorialismo de los hermanos Vargas, que se anunciaban como pintores «artistas» más que simples fotógrafos.

²⁰Exposición de Chambi no identificada.

²¹Las primeras fotografías de este género aparecieron en la revista francesa *Arts et Décoration* en 1911. Realizadas por Edward Steichen, todavía en estilo pictorialista, muestran modelos vestidas por Paul Poiret. La prestigiosa *Vogue*, consciente de la importancia de la fotografía para su propio éxito editorial, contrató al poco tiempo a Adolph de Meyer (Hall-Duncan, 1979), otro fotógrafo artista —pictorialista— que ya había publicado algunos de sus trabajos en el *Camera Work* de Alfred Stieglitz en Nueva York (Gerlinger, 2010). A partir de este momento, toda información relevante sobre moda se hacía

acompañar del lenguaje fotográfico, y también las revistas de información general que dedicaban algunas páginas a la moda, como por ejemplo, la *Ilustración Peruana*, fueron abandonando las ilustraciones en favor de las fotografías.

²²María Antonieta Gibson, 1909. Arequipa h. 1909. Foto: Max T. Vargas. Colección privada.

²³El archivo de Madeleine Vionnet fue legado por la propia *couturière* al Museo de Artes Decorativas del Museo del Louvre en París (Golbin, 2009).

²⁴Postal fotográfica representativa del modo de hacer de Max T. Vargas. En torno a 1910.

²⁵Imagen del Lago Titicaca, por Max T. Vargas: <http://udep.edu.pe/hoy/2015/libro-sobre-max-t-vargas-es-presentado-en-bolivia/>.

²⁶Entre las pertenencias del estudio arequipeño de los hermanos Vargas se encontraban ejemplares de la revista española *Foto*, así como números de la revista mensual italiana *Il Progresso Fotografico* de 1910. *Foto* recogía artículos sobre la fotografía artística no solo de fotógrafos españoles, sino también de otros autores norteamericanos y europeos cuyos

originales eran traducidos y reimpresos en *Foto*.

²⁷Teófilo Castillo se quejaba en 1914 en *Variedades* de que hasta la fecha ningún fotógrafo, profesional o aficionado, había intentado seriamente el procedimiento de la goma bicromatada, «el único entre los refinados que da prestigio porque sobre ser el más difícil de todos es también el más bello» (Trivelli, 2011: 164).

²⁸Retrato de Isabel Yriberry. Tomada en el estudio de los Hermanos Vargas.

²⁹Carlos y Miguel Vargas, *Puente de San Lázaro*, s.f. Más información sobre los hermanos Vargas en: <https://www.youtube.com/watch?v=2tSuRI2A8x0> <http://camara-de-maravillas.blogspot.com/2010/02/estudio-de-fotografia-los-hermanos.html>

³⁰Cit. en Garay (2010: 54) y publicado en el diario *El Pueblo*, Arequipa, el 28 de abril de 1916 y el 9 de enero de 1917. La nota precisa que el premio se debe a «sus paisajes y efectos de luz».

³¹«La Ciudad Blanca era hermosa y su bohemia muy humana,

pero ya no podía resistir el llamado de las entrañas de la sierra, fue una lucha muy dura, quedarme o partir al descubrimiento del Cuzco» (cit. en Chambi, 1987: 7; cit. en Garay, 2010: 63).

³²Cit. en Garay (2010: 32).

³³Cit. en Garay (2010: 89).

³⁴Cit. en Garay (2003: 68-76), y publicado en *El Sol*, Cuzco, diciembre de 1923. Cf. también Garay, Andrés y Latorre, Jorge (2004: 175-188).

³⁵Carlos y Miguel Vargas, *La Condesa V*, Arequipa, Perú, circa 1925 y Autorretrato de Miguel y Carlos Vargas, 1922. Más fotografías en: <http://dafo.cultura.pe/muestra-fotografica-estudio-vargas-hermanos100-anos-de-su-fundacion-en-el-ministerio-de-cultura/>

³⁶Boda de Don Julio Gadea, prefecto de Cuzco, 1930, Archivo Martín Chambi, Cuzco.

³⁷«Ceremonia indígena en las montañas» y «Retrato colectivo en estudio», archivo Chambi en Cuzco.

³⁸Edward Sullivan (1996: 9) opina que estas definiciones hechas para audiencias occidentales dan por supuesto

demasiados aspectos estéticos que no se corresponden con los orígenes modernos de esos ismos: «The very notion of Latin American art as a common cultural heritage embodies in the twentieth century an inherent surrealistic personality because it was first articulated by André Breton in 1930s. The term "Magic Realism", devised by Cuban novelist Alejo Carpentier to describe a fairly specific genre of literature, has been very well accepted to define as a cliché other common aspects of culture in Latin America... (but) such definitions made for Western audiences includes far too many different aspects that are not exactly connected with the modern sources of these isms».

39Irving Penn pasa por Cuzco en 1948 y realiza sus famosas fotografías en un estudio improvisado con telón sencillo, al estilo de los fotógrafos cuzqueños. Es entonces cuando publica en *Vogue* (diciembre de 1949) una serie de retratos en color titulada *Christmas at Cuzco*, que dieron a conocer internacionalmente la variedad etnográfica y folklórica de esta ciudad peruana (Westerbeck, 1997: 112). Debió de ser entonces también cuando, al conocer las fotografías de Chambi, decide utilizar algunos de sus recursos de retrato en estudio, como el telón gris neutro, etc. Cfr. por ejemplo su colección *Small Trades* de 1950.

Notas:

¹Michel Otayek es historiador de arte y candidato doctoral en la Universidad de Nueva York.

²Agradezco a la Dra. Norah Horna Fernández por la corroboración de esta información acerca de la casa y estudio de sus padres, Kati y José Horna.

³Por ejemplo, el pintor Manuel Felguérez: «Esa casa tenía un ambiente total... era un ambiente en el que te sentías —como no daba a la calle— como si estuvieras en el centro de Europa por la forma en que [Kati] la tenía arreglada, nada elegante y siempre pobretonamente pero con un ambiente fabuloso» (Anza; González, 2001: pp. 27). En un sentido similar, el banquero Enrique Creel de la Barra: «Entrar a la casa de Kati era sentirse envuelto en un mundo de magia en el que las cosas que estaban pasando solo podían pasar ahí y en la que estaban presentes un conjunto de elementos mágicos que derivaban tanto de su obra creativa como de su personalidad» (Anza; González, 2001: pp. 27).

Notas:

¹Profesora adjunta de arte y fotografía latinoamericana en New York University y The New School.

²Entrevista de la autora con Corrales, noviembre de 2003.

³*Revista Carteles*, 1 de septiembre de 1946.

⁴*Revista Carteles*, 13 de noviembre de 1938.

⁵Alberto Korda, *El Quijote de la farola*, 1959.

⁶Alberto Korda, *Miliciana*, 1962.

⁷Malagones era el nombre de las milicias de vigilantes campesinos que se organizaron en la provincia de Pinar del Río en 1959 para combatir grupos armados anti-Castro que operaban en la zona.

⁸Mario García Joya, *Miliciana*, 1960.

⁹Liborio Noval, *Pueblo con tanques*, 1962.

¹⁰Raúl Corrales, *Caballería*, 1960.

- ¹¹Ernesto Fernández, *Playa Girón*, 1961.
- ¹²Liborio Noval, *Campaña de Alfabetización*, 1961.
- ¹³José Agraz, *Sin título*, 1959.
- ¹⁴José Agraz, *Sin título*, 1959.
- ¹⁵Raúl Corrales, *El sueño*, 1959.
- ¹⁶Raúl Corrales, *La pesadilla*, 1959.
- ¹⁷Raúl Corrales, *Segunda Declaración de la Habana*, 1962.
- ¹⁸Alberto Korda, *Comandante en jefe, ¡ordene!*, 1962.
- ¹⁹Alberto Korda, *Guerrillero heroico*, 1960.
- ²⁰Burt Glinn, *Havana, Cuba*, 1959.
- ²¹Para más información sobre este tema, consultar: Abel Sierra Madero, «El trabajo os hará hombres: masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años 60», *Cuban Studies* 44 (2016), pp 309-349.
- ²²José Alberto Figueroa, *Olga*, 1967.
- ²³José Alberto Figueroa, *Buick'60 and Vivian Tablada*, 1966.

²⁴María Eugenia Haya (Marucha), *La Peña de Sirique*, 1967.

²⁵María Eugenia Haya (Marucha), *La Peña de Sirique*, 1967.

²⁶Chinolope, *Una Temporada en el ingenio*, 1968.

²⁷Chinolope, *Una Temporada en el ingenio*, 1968.

²⁸Luc Chessex, *Sin título*, 1966.

²⁹Luc Chessex, Enrique de la Uz e Iván Cañas, *No hay otra manera de hacer la zafra*, 1970.

³⁰Rigoberto Romero y Leovigildo González, *Con sudor de millonario*, 1974.

Notas:

¹Investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México.

²AA. VV. (1978). *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Consejo Mexicano de Fotografía, México.

³AA. VV. (1981). *Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. INBA, SEP, FONAPAS, Consejo Mexicano de Fotografía, México.

⁴Ibidem.

⁵*El Consejo Mexicano de Fotografía. Entrevista de Rosa Casanova a Lázaro Blanco, Julieta Giménez Cacho, Lourdes Grobet y Yolanda Andrade (2011), Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México [material sin editar].*

Notas:

¹Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

²He trabajado largamente sobre el vasto conjunto de *memorias fotográficas* de la última dictadura argentina entendiéndolas como artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía y en diálogo con el pasado reciente (véase Fortuny, 2014

https://issuu.com/espacioeclectico/docs/libro_natalia_fortuny).

Estas memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común —en un juego entre vivencias individuales y la historia—, su formato visual fotográfico —con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas de este lenguaje— y su elaboración artística —la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra.

³Gabriel Valansi (Buenos Aires, 1959) es uno de los fotógrafos más reconocidos en la escena artística argentina, y sus obras se

han expuesto en numerosas galerías, museos y festivales nacionales y en más de una decena de países en las últimas dos décadas. Estudió Física e Ingeniería y es profesor de Diseño Audiovisual en la Universidad de Buenos Aires. Se ha desempeñado como curador y jurado en distintos premios de artes visuales nacionales e internacionales. Sus fotografías forman parte de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y de San Pablo, de la Bibliothèque Nationale de París, y del Museum of Fine Arts de Houston, entre otros. Para más información se puede visitar su página web personal <http://www.gabrielvalansi.com>.

⁴El gobierno de corte neoliberal de Carlos Menem (1989–1999) desembocaría en una época de grave crisis económica, política y social en especial durante 2001 y 2002. Los sucesos de mayor tensión y revuelta social ocurrieron los días 19 y 20 de diciembre de 2001 en los que fueron asesinadas 38 personas, algunas menores de edad, en distintas ciudades argentinas.

⁵Por nombrar un ejemplo, durante 2006 se expuso en el *Palais de Glace* (Buenos Aires) la muestra *Ex Argentina. La normalidad*, que contenía una serie de instalaciones y obras de arte activista en referencia a los acontecimientos de la crisis

argentina del 2001. Reunía a más de 45 artistas de Argentina, Rusia, Chile, Brasil, Alemania, Holanda, Francia y Austria. Incluso Valansi en 2001, unos años más tarde que *Fatherland* y ya en plena narración de la crisis estallada, producirá la serie *Night Shots*, fotografías infrarrojas tomadas con dispositivos militares de visión nocturna durante los saqueos de diciembre. Para la relación entre arte y crisis de 2001 véase los trabajos de Longoni (2004, 2007, 2009) y Giunta (2009).

⁶David William Foster (2002) cree que estas obras de Valansi expresan el neoliberalismo imperante en Argentina y la crisis económica con su clima de fin de fiesta (su tono de epílogo a la fiesta menemista, precisamente).

⁷Como indicador de la importancia y la presencia social y económica de los cartoneros se debe mencionar la existencia del «Tren Blanco» por esos años. Se trataba de formaciones íntegramente dedicadas a transportar a los cartoneros de ida y vuelta entre el Conurbano y la Ciudad de Buenos Aires, con sus carros y el papel que recogían. Funcionó entre el 2001 hasta aproximadamente el 2007 en dos líneas de TBA (Línea Sarmiento y Línea Mitre) y dos del Metropolitano (Línea San Martín y Línea Roca). Según el [Diario Clarín](#) —en una nota

estigmatizante que habla de «los ejércitos de la noche»—, en 2002 había cuarenta mil cartoneros en Buenos Aires.

⁸Durante la segunda mitad de 2011 realicé una serie de entrevistas a Gabriel Valansi en su estudio de Buenos Aires. De estas charlas extraje la mayoría de los testimonios citados aquí.

⁹El mediometraje *Le souvenir d'un avenir*, de Chris Marker (*Recuerdos del porvenir*, 2001, 42'), [puede verse online](#).

¹⁰La referencia del cartero loco es al Cartero Cheval, constructor del —luego admirado por el surrealismo— Palacio Ideal. Ferdinand Cheval (1836 – 19 de agosto de 1924) fue un cartero francés que invirtió 33 años de su vida en construir un *Palacio ideal*, y se lo considera uno de los máximos exponentes del arte marginal.

¹¹Tomado de la página web personal del artista <http://www.gabrielvalansi.com>.

¹²Dentro de la producción de la fotografía argentina, la guerra no parece haber sido un motivo central de las narraciones visuales. Ubicadas a fines del siglo XIX, están las pioneras fotos de paisajes vacíos en los que posan las tropas del Ejército tomadas en 1879 por Antonio Pozzo

<http://www.soldadosdigital.com/2009/galeria-RioNegro.htm>.

Estas fotos han sido célebres por registrar la Campaña del Desierto del General Roca y por convalidar visualmente el argumento de que el sur del territorio era, efectivamente, no mucho más que un desierto a conquistar —subrayando además a la cámara fotográfica como una de las portadoras de la maquinaria civilizatoria— (Ferguson y Alimonda, 2004 <http://www.rchav.cl/imagenes4/imprimir/alimonda.pdf>; Cortés Rocca, 2011). Más de un siglo después, en las últimas décadas, ha habido otras evocaciones de lo bélico en la fotografía argentina, aludiendo por ejemplo a la guerra de las Malvinas o al lugar del Ejército en épocas de posdictadura. He trabajado sobre esto en Las pieles de la guerra. Imagen, memoria y superficie en dos series fotográficas contemporáneas <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=345&nro=15> (Fortuny, 2015).

13 Otro interesante caso de subversión de una imagen de CNN (su repolitización, o su recarga a favor de la justicia) se da en el interesantísimo trabajo del equipo de Arquitectura Forense de Eyal Weizman. He analizado una de sus muestras en el artículo Nuevas arquitecturas de la imagen: Forensis en Fundación Proa <http://www.atlasiv.cl/post/nuevas-arquitecturas-de-la->

[imagen-forensis-en.](#)

14«Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie /
Hindurchging, der Wind!» (citado en Huyssen, 2007).

Notas:

¹Curadora independiente

²Desde el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 hasta 1976, no hubo espacio alguno en los medios de comunicación ni en las revistas para la fotografía de izquierda. Recién en 1976 la Vicaría de la Solidaridad, apéndice de la Iglesia Católica que apoyó y denunció las violaciones a los derechos humanos, crea la revista *Solidaridad*, y se contrata a dos fotógrafos relevantes en la documentación social de la dictadura: Helen Hughes y Luis Navarro. Este último fotógrafo fue quien documentó los primeros detenidos desaparecidos en Chile, en Lonquén.

³El término «transición», conceptualizado en los años 2005 y 2006, fue ampliamente discutido desde el ámbito de lo político, pero no así en la sociedad. En estos años se realizan los primeros cambios en la Constitución de 1989, creada por el dictador Augusto Pinochet. Uno de estos cambios fue la propuesta de destitución de los senadores vitalicios del

parlamento. El periodo de la transición abarca desde el plebiscito de 1989, en el que la ciudadanía decidió que Pinochet no siguiera como «presidente de la nación», y que se llamara a elecciones de gobierno de forma democrática. Luego de eso, fue Patricio Aylwin el primer presidente electo para asumir la transición a la democracia. La transición, además de ser un hecho político, influyó radicalmente en temas relacionados con la construcción de la memoria y los derechos humanos, el Estado y la sociedad en su convivencia cotidiana. No obstante, Pinochet siguió como senador vitalicio y comandante en jefe de las Fuerzas Armadas.

⁴Radio Cooperativa, entrevista a Ricardo Lagos, 14 de julio de 2005. Recuperado desde:

<http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/politica/reformas-constitucionales/presidente-lagos-reformas-constitucionales-marcan-el-fin-de-la-transicion/2005-07-14/100948.html>.

⁵Diario *La Nacional*, 1 de enero de 2013. Recuperado desde http://www.almendron.com/politica/pdf/2005/int/int_1247.pdf.

⁶Joven fotógrafo exiliado en Estados Unidos, quien fuera quemado vivo por 33 militares durante las protestas nacionales en julio de 1986 contra el régimen dictatorial de Augusto

Pinochet.

⁷Marcelo Montecino es un fotógrafo chileno que vivió su exilio en Washington D. C., Estados Unidos. Como fotógrafo realizó muchos viajes para capturar los conflictos de Centroamérica.

⁸Tal como ya se mencionó, la fotografía chilena tuvo un gran repliegue durante los ochenta, donde circularon en las revistas de izquierda como *APSI*, *CAUCE* o *Análisis*. Además hubo algunas exposiciones en las legendarias Galería Sur y Buchi, que actualmente ya no existen.

⁹Relato personal de la autora de este texto que, cuando tenía 11 años, escuchó la noticia por la radio. Actualmente, es la curadora del archivo de Rodrigo Rojas de Negri, alojado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.



Trabajamos para traerte más obras y te esperamos en

www.editorialfoc.me